

هذه

البصلة

..

سمع

مرانها

!؟

د. سالم عباس خداده

بها بشكل عالما، وندافع عن وجودنا المتميز، ومن خلالها نقدم رسا
النور للبشرية، فلماذا نصر على إيدائها..؟
لقد بلغ السيل الزبي.. فمن أظافر الطلبة إلى خناجر المثقف
والمختصين، كل يخدشها بطريقته ويطعننا من زاويته، يجمعهم عاء
واحد هو عدم الإخلاص في حبها، ويضيف المبدعون تهشيم قنوات
التواصل التي بها تحيا وتتألق..
على من تلقى اللوم؟ على كل هؤلاء، أم على من يساندتهم في التوجه
العام الثقافي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي، وهو توجه يذ
بقوة إلى حب اللغات الأجنبية على نحو مسرف متجاهلا أن الأ
العظيمة لا تتنازل عن عشق لغتها، والواقع المعاصر شهيد على ذلك..
كما أن هذا التوجه العام يدفع أيضا إلى شيوع العامية شيوعا لاف
في الإذاعة والتلفاز والصحافة..
ما الذي يجري فينا؟ وما الذي يدور حولنا؟ إنه لأمر مزعج حق
ومحزن فعلا، هذا الذي تعيشه هذه الحبيبة الغالية، فلا تكاد تستخذ
جهازا من أجهزة الإعلام، حتى ينتابك القلق الشديد مما تسمع أو تقر
فاللحن خارج السيطرة والضعف لا يواصل له، بل إن هذا الضعف تسل
إلى المثقفين، وقد لا أكون مبالغا إن قلت إنه وصل إلى نفر من المختصين
باللغة في فروعها المختلفة. ولعل حضور بعض الندوات
النقدية، والأمسيات الشعرية يكشف عن ذلك، فالعامية طاغية
والأخطاء المزعجة لا تفارق عديدا من المتحدثين النقاد أو المنشدين
الشعراء..
لم كل هذا؟ أليست اللغة آلة هؤلاء؟ فلماذا لا يتقنون التعامل مع آلتها
قبل أي شيء؟ لم هذا الضعف المثير عند التحدث بالفصحى؟ ما أسبابه
وكيف يمكن تجاوز هذه السيئات؟
المتأمل في واقع المؤسسات التعليمية يلحظ قصورا في المناهج
وتدنيا في مستويات المعلمين، وهما أمران أنتجتها عملية «تدليع»
الطالب بمسوغات علم النفس وعلم التربية.. ناهيك عن الغفلة عن أه
عوامل النمو اللغوي السليم، وأعني به البيئة اللغوية التي يشكلها
المعلمون في قاعات الدرس، دون أن يقتصر ذلك على معلم اللغة العريد
وحده، وهذا أمر شديد الأهمية في تكوين الكفاءة اللغوية، مما يستوجب
من القائمين على الشأن التربوي أن يلحوا عليه، يدعمهم في ذلك
المسؤولون في وزارة الإعلام من خلال البرامج الراقية والمذيعين الأكفاء.
فالقضية إذن متشابكة، لأن اللغة تشتبك مع كل مناحي حياتنا
وتتغلغل في عروق وجودنا، فهل نستمر بعد هذا في تجاهل صوتها
المستغيث تحت سياط الجهل والغفلة والإهمال؟!... إنها دعوة لكل من له
قلب أو ألقى السمع وهو شهيد..

أنواعية الشعر

مداخل أولى

• رشيد يحيى

١ - هل الخطاب الشعري في حاجة لدراسة أنواعية؟ لو استعدنا سيرورة منجزات الشعريات الغربية والعربية، لتبدى لنا أن النظر الأنواعي ظل ملازماً لها مستتبداً بقلق أسئلتها. لقد مثلت أنواعية الشعر بؤراً تأملات متفاوتة في درجات صرامتها وانسجامها المنهجي، فتحوّلت من «ثيمة» إلى مطلب تتجلى فيه خصوصيات الوضعيات الأبنتمولوجية المتداخلة والمتعاقبة والمتغذية بالبنىات الثقافية الطارئة أو الكامنة في الذهنيات التاريخية وتواصل التلقيات.

لقد استجابت هذه الأنواعيات لشعرياتها في مناح ثلاثة أساسية، هي:

أ - فرز البدائل: إذ لما كان الخطاب الشعري داخلاً في استراتيجيات إقناعية وتواصلية حاملاً لمقاصد بعينها يريد لها الناقد (المنظر - الشعري) أن تكون هي القائمة، فإن نتيجة ذلك كانت دائماً هي إحداث انشطارات في الخطاب الشعري يقصي منها غير المرغوب فيه أو يهمل، ويعلي مقابله البديل أو جملة البدائل المستجيبة - حسب مقاصد مقترحها - للوضعيات الأبنتمولوجية المقترحة. ولكي يتم إنجاز هذه المقاصد، كان من اللازم إخضاع الشعر لأنواعية ما، كتلك التي تبناها أفلاطون في بدائله الأنواعية في «الجمهورية».

ب - استكشاف جغرافيا الشعر. هذا المطلب قد يتداخل مع المطلب السابق وقد يستقل عنه باختلاف المقاصد. فيستقل عنه نسبياً حين لا يكون هدف الناقد تقديم مطلب فرز البدائل، بل تقديم مطلب معرفة أوضاع البنيات النصية المندمجة بالممارسات الشعرية سواء في صيغتها المطلقة أو في صيغتها المحصورة في

أنواعيا. وما نعرض له في هذه الدراسة يندرج ضمن هذه الأنواعية. إذ إن ما نقصده فيها هو تحول الشعر إلى سؤال أنوعي في النقد العربي الحديث. أي تجاوز المستوى الأنوعي الكلاسيكي المتمثل في المقارنة بين الشعر والنثر وتصنيف الشعر ضمن تصنيف الأدب، إلى مساءلة النسق الأنوعى الداخلي للشعر في ذاته بوصفه خطابا قابلا للنمذجة الأنوعية.

2- بحث كهذا، في الشعر العربي الحديث وفي خطابه النقدي، يقتضي استحضار النص التراثي قصد المقارنة به لإظهار التمايز والتجاوز والاختلاف. بيد أننا لن نخوض في هذا الموضوع لاعتقادنا، أننا حسب محدودية معرفتنا، تحدثنا عنه باستفاضة في كتابينا «الشعرية العربية» و«شعرية النوع الأدبي» وبذلك قد نكون حققنا نسبيا

رجاء محمد بنيس الذي صاغه بقوله في كتابه الشعر العربي الحديث: «ونقدر هنا الجهود الخاص الذي يحتاجه عمل كهذا، ونرجو أن يتحقق قريبا على يد أحد الباحثين العرب» (1) وترتيباً على ذلك نختلف اختلافا جذريا مع الخلاصة التي انتهى إليها محمد بنيس حين قال: «إن الشعاريين العرب القدماء اعتمدوا في البداية تصنيف الشعر حسب طبقات الشعراء، ثم القدماء والحداثه، والأغراض الشعرية، والأساليب الشعرية أيضا» (2) ذلك أن ما ذكره محمد بنيس لا يعدو محاولات تصنيفية ضمن أخرى كثيرة توسلها القدماء. ويمكن أن تدرس في سياقات بحثية أخرى؛ تاريخ الأدب، والتلقي العام، والموضوعاتية، والتداولية، والأسلوبية مثلا، أما ما نعتقده داخلا في صلب أنوعية القدماء للشعر، فهو

شعريات بعينها أو فترات بعينها. وهنا نذكر بالتحديد، تلك الأسئلة المؤرقة التي واجهت النقاد العرب القدماء وهم يسعون لتبين خرائط المنجز الشعري العربي في مستواه الأنوعى الشكلي وفي مستواه الأغراضى والموضوعاتى معا.

ج- ما الذي يجعل من الشعر شعرا؟ الإجابة عن هذا السؤال كثيرا ما تخطئ طريقها حين لا تنتبه إلى أن المكون النوعى يكون مهيمنا في توجيه هذه «الشعرية» وفي تكوينيتها. فلكي نعرف ما يحدد شعرية شعر ما، يكون علينا أن نعرف إن كانت محددات هذا الشعر المقصود ليست هي ما يحدد أدبية أنواع أخرى غير شعرية. وحتى إن كان هدفنا هو شعرية «شعر مطلق» فإننا سنراعي وقتها أن «الشعر المطلق» ليس سوى مجموع بنيات شعرية نوعية. أو لنقل أنه النمط الأدبي المولد لتلك البنيات.

هذه المناحي الثلاثة، وإن بدت متجذرة في الممارسة النصية، فإن نوعية الأسئلة التي تطرح بصدها يتحكم فيها الوعي النقدي والاستجابات المعرفية الخاضعة بدورها لأوضاع التلقي الجمعي والفردى. فبتضافر هذين المصدرين، أي النص والمتلقي، تجتر الأسئلة نفسها أو تتجدد أو تتغير. تضافر هذين المصدرين لا يتم لأهداف مجانية بل لمقاصد بذاتها تتحول فيها الأنوعية - أنوعية فرز البدائل بالتحديد - أحيانا إلى معترك لتمرير خطابات تتعدى الشعري إلى الإيديولوجى الصريح. وقد بدا هذا جليا في معترك الشعر العربي الحديث حول «الشعر الحر» في مرحلة أولى ثم حول «قصيدة النثر» بعد ذلك مباشرة.

يدخل في أنوعية الشعر كل الدراسات التي تناولت الشعر بوصفه خطابا

«تنويع» يرى في الأنواعية مسلكين، مسلك أغراضى موضوعاتي، ومسلك شكلي إيقاعي.

ولم يكن رأي الفارابي استثنائيا في الشعرية القديمة. إذ له سياق نمذجي يعزز ويضيئه. وسنكتفي من كل ذلك باقتراحين لناقد واحد هو ابن وهب الكاتب. لما لاقتراحيه من دلالة في هذا المقام.

في اقتراحه الأول يبدأ ابن وهب بنمذجة «كبرى» هي تصنيف الأدب إلى الثنائية التي لم تكف أبدا عن الاستمرار والسيطرة حتى الآن، فيجعله في قسمين هما الشعر والنثر. ثم يقسم النثر إلى أنواع: «أما المنثور فليس يخلو من أن يكون خطابه أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا» (5). ويقسم الشعر إلى أنواع:

«فالشعر ينقسم أقساما منها، القصيد... والرجز... ومنها المسمط... ومنها المزوج» (6).

لا تستبد الأغراضية بهذا التقسيم، تدع مكانها لشعرية واعية بالتمايز النوعي الذي لا يتقوم إلا بتضافر جملة من المكونات السياقية الخارجية والتداولية إضافة إلى الموضوعاتية الأغراضية والإيقاعية واللغوية عامة.

إن «ابن وهب بعد هذا يفتح إمكانيّة تقسيم الشعر تقسيما آخر غير التقسيم الشائع (الأغراض) والذي يظهر أن سيطرته استمرت إلى الوقت الراهن، حيث نجد بعض الدارسين يتحدثون عن «فنون الشعر» فيذكرون المديح والهجاء والغزل.. إلخ كما هو في كتاب «أسس النقد الأدبي عند العرب» للدكتور أحمد أحمد بدوي، وفي كتاب «التكسب بالشعر» للدكتور أحمد درويش، وفي سلسلة فنون الأدب العربي التي أصدرتها دار المعارف بأفلام

نظرتهم للشعر بوصفه خطأ جامعا للأنواع من جهة، وقابلا للنمذجة الشكلية من جهة أخرى. بذلك نعيد قراءة ما طرحته الحداثة الشعرية من تجاوز لحدود النمط الشعري من جهة ومن دعوات لاستحداث أنواع شعرية جديدة من جهة أخرى أيضا. ولعل في ذلك ما يصحح الرأي الخاطئ الذي يجعل قصيدة النثر وضعا دخيلا ونشازا في بنية الخطاب الشعري العربي وفي منظوماته الأنواعية.

تبرز لنا ملاحظتان في إطار المقارنة بين القديم والحديث.

أ- لقد اعتبرت الشعرية العربية القديمة، مسألة أنواعية الشعر موضوعا حقيقيا لبحثها. وقلما تجاوزه ناقد من نقادها. أما في الشعرية العربية الحديثة فالعكس هو الصحيح، فباستثناء محاولات قليلة، جزء منها اندرج ضمن خطاب قصيدة النثر، ظل هذا السؤال شبه غائب (3).

ب- اعتبرت الشعرية العربية القديمة أن هذه المسألة تتطلب حسما منطقيا وإجابة يقينية فيما اعتبرته الشعرية العربية الحديثة وضمنها خطاب الحداثة، موضوعا إشكاليا.

لا تنحصر الأنواعية الشعرية العربية القديمة في الأغراض، على حد ما هو متداول عند جل النقاد العرب المعاصرين. فلم تكن التصنيفية الأغراضية القديمة سوى محتمل واحد من محتملات أخرى. ونستدل على رأينا هذا: بما ذهب إليه الفارابي من قوله بأن الأقاويل الشعرية إما تتنوع بأوزانها وإما تتنوع بمعانيها. فأما تنوعها بمعانيها فهو نظريتهم في الأغراض الشعرية، وأما تنوعها بأوزانها فهو نظريتهم في العروض (4). إنه

العربية القديمة بأنها «أسست تصنيفات للشعر: متباينة وأحيانا متآلفة، أكان محصورا بالعرب أم غير محصور بهم. ونادرا ما عاد النقاد العرب الحديثون للتعرف على هذه التصنيفات وأهدافها ومجالها كعنصر من عناصر القراءة» (10).

ليس من اليسير تتبع هذا الامتداد وتأكيده قوة أو ضعف درجة حضوره. لكننا نرى - إجمالا - أنه امتداد يتقوى أو يضعف حسب تطور النقد العربي الحديث وحسب الاختيارات المنهجية للنقاد واختلاف تكوينهم الثقافي. ويمكن أن نقسم أنواعية نقدنا الحديث إلى ثلاثة مراحل:

أ- مرحلة ما قبل الخمسينيات: في هذه المرحلة نرى تأثيرا قويا للشعرية العربية القديمة في مستواها الأنواعي على الشعرية العربية الحديثة. ونحصر إجرائيا هذا التأثير والامتداد في مسلكين: مسلك تصنيفي أغراض، ومسلك تصنيفي يمزج بين الأغراض والموضوعاتي والشكلي، كما لدى أحمد زكي أبي شادي. فإذا كان كتابه «قضايا الشعر المعاصر» مطبوعا في أواخر الخمسينيات فإنه يعكس وجهة النظر السائدة قبل هذه الفترة.

ب- مرحلة وسيطة: يمثلها مجموعة من النقاد الذين سعوا لتأسيس نظريات أدبية حديثة استنادا إلى منجز الثقافة الغربية لأوائل القرن، مثل محمد مندور ومحمد غنيمي هلال.

ج- مرحلة حديثة: وهي التي شغلت جهازا مفاهيميا أكثر وعيا بالمسألة الأنواعية. ونمثل لما تناول منها الخطاب الشعري، بمحاولتي شربل داغر ومحمد بنيس. أما البدايات التأسيسية الأولى،

مجموعة من الدارسين، فكان منها: الوصف والغزل والمديح والهجاء والفخر... إلخ» (7).

في اقتراحه الثاني ينصرف ابن وهب الكاتب لنمذجة أغراض الشعر بقوله «يوجد للشعراء فنون كثيرة يجمعها في الأصل أصناف أربعة: «المديح والهجاء والحكمة واللهو. ثم يتفرع عن كل صنف من ذلك فنون، فيكون من المديح: المراثي والافتخار والشكر واللفظ في المسألة وغير ذلك مما أشبه وقارب معناه. ويكون من الهجاء: الذم والعتاب والاستبطاء والتأنيب، وما أشبه ذلك وجانسه. ويكون من الحكمة: الأمثال والتزهيد والمواعظ وما شاكل ذلك. ويكون من اللهو: الغزل والطرد وصفة الخمر والمجون» (8).

نمذجة ابن وهب في اقتراحه، نمذجة نسقية تنتظر للأنواع والأغراض بوصفها داخلية في نظام علاقات لا تتحدد سوى باختلافها عن بعضها. كما أنها نمذجة مفتوحة لا تدعي الوثوقية والحصر. فما تقدمه هو إمكانيات تترك فراغا أو بياضا للممكن المحتمل، وهي ثالثا نمذجة «ثقافية» بمعنى أنها تتنبه لثقافة بعينها هي الثقافة العربية ممثلة في منجزها الشعري. إنها بالتأكيد نمذجة خارج مدار الثلاثية اليونانية. ما يعينها هو إعادة ترتيب جغرافيا النص الشعري العربي القديم. وإذا كانت هذه معطيات مختزلة (ربما قدمناها باختزال مخل)، فهل لها امتداد في الشعرية العربية الحديثة. هل «تذكرت» هذه الأخيرة سألقتها؟

لقد ذهب محمد بنيس في تقييمه لهذا الامتداد والتذكر إلى القول بأن «المسألة الأجناسية من بين القضايا التي تجاهل فيها النقد العربي الحديث ما طرحه القدماء» (9) كما قال أيضا عن الشعرية

النهضة المباركة سرت في بلادنا، فترك أغلب الشعراء نظم قصائد المديح للأمرء والحكام، وصرفوا همهم، واستعملوا مواهبهم في وضع الأشعار الوطنية، وإرسالها في وصف الشؤون السياسية التي تشغل الرأي العام(14).

يعلق بدوي طبانة على هذه المقدمة مدخلا دعوة محمد فريد الإصلاحية، ضمن بدايات تبلور الاتجاهات الأدبية، بأنها «تمثل ثورة على أغراض الشعر، واتجاهاتها نحو تعظيم الأفراد وإهمال الشعب بين براثن العبودية والجهل، وكان هذا الاحساس يمثل اتجاها نقديا جديدا، ولعل هذا الاتجاه أو لعل ذلك الأصل النقدي كان أول نقد جاد وجه إلى الأدب وإلى اتجاهات الأدباء»(15).

وقد مثلت هذه المراجعة أحد أهداف الاتجاهات الشعرية الجديدة آنذاك، في تحرير القول الشعري أغراضيا، من استبداد المنجز الشعري القديم. ومن يتصفح أدبيات شعراء المهجر والديوان وأبولو، تطالع مطارحات نقدية مفيدة في جدل الأفكار حول التحديث والتجديد كما تبناها هؤلاء الشعراء ومن وافقهم الطرح من نقاد وزعماء سياسيين. ونجمل أغراضية بدائلهم في صنفين:

١ - استبدال بدائل ببدايل:

نقدم لهذا الطرح مثالا من جبران خليل جبران الذي يقول: لكم من أغراض الشعر الرثاء والمديح والفخر والتهنئة، ولي منها ما يتكبر عن رثاء ما مات وهو في الرحم، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء، ويأنف من تهنئة من يستدعي الشفقة، ويرفع عن هجو من يستطيع الاعراض عنه، ويستنكف من الفخر، إذ ليس في الإنسان ما يفاخر به سوى إقراره بضعفه وجهله»(16).

فظلت مشدودة للشعرية العربية القديمة في مسلكها الأغراضي بخاصة، رغم اختلاف الطرح والأهداف.

3- تحول معرفي أساسي ميز الأغراضية العربية الحديثة من نظيرتها القديمة. اندرجت القديمة في وضعية معرفية باشرت متنها بوصفه محتاجا للنمذجة، أما الحديثة فاندرجت في وضعية معرفية مغايرة باشرت متنها بوصفه محتاجا لفرز البدائل. هذا الفصل المعرفي لا يمنع تقاطع نماذج بعينها. ففي أغراضية فرز البدائل القديمة نذكر بأغراضية ابن حزم الأندلسي(11)، أما في احتياج المتن للنمذجة حديثا فنذكر بأغراضية محمد غنيمي هلال(12).

سيادة مقصدية فرز البدائل حديثا، حدثت تحت تأثير المستجدات الثقافية والحضارية وما رآه العرب لازما لنهضتهم ومواكبتهم رقي الأمم الأخرى. وقد اقترن بهذه المقصدية مفهوم للأدب وضمنه الشعر، يكرس الوظيفة الاجتماعية الإصلاحية ويدعو لأدب ملتزم بالمعنى الشمولي في مقابل تهميش الفردية النخبوية الضيقة للشعر وبخاصة ما كانت فيه هذه الفردية، فردية المخاطب (الممدوح خاصة) وليست فردية الذات الكاتبة. لذلك كان في مقدمة الأغراض التي رأوها غير مناسبة لهذا المفهوم الجديد، أغراض مثل المديح وكل ما دخل ضمن ما سموه «أدب الملوك» و«أدب الحكام»(13).

يقول الزعيم السياسي المصري محمد فريد في مقدمة ديوان «وطنيتي» للشيخ علي الغاياتي مقترحا بديل الشعر الحماسي بوصفه من عوامل النهضة وإنكاء الروح الوطنية: «ويسرني أن هذه

٢ استبدال محتوى بمحتوى:

نقدم لهذا الطرح مثالا من أدبيات عباس محمود العقاد الذي لم ير أن مطلق المديح هو ما يستوجب الاستبدال، بل محتويات معينة للمديح. يقول: إنما الخلاف في نوع المديح لا في موضعه على إطلاقه. فمديح الأمم المتعلمة غير مديح الأمم الجاهلة، والشاعر الذي يملك أمره يتبع في مدحه أسلوبا غير الذي تتبعه شاعر مغلوب على أمره... أو لن يقال إن الأمة حرة تشعر بوجودها وأنت تقرأ مدائح شعرائها فلا ترى فيها ذكرا لغير الرؤساء، ولا ترى في الصفات التي يمدحون بها صفة ترجع إلى الأمة وتعتمد على تقديرها، أو تستفاد من خدمتها والعمل بمشيئتها» (17). ويمثل مديح حافظ إبراهيم المديح البديل عن العقاد لأنه مديح «يدل على مراحل الأدب والحرية القومية في الأمة المصرية» (18).

هل نقول بأن أغراضية الشعر انتهت بانتهاء هذه المرحلة؟ لا نرى أنها انتهت. ما انتهى هو إبستمولوجية الأغراضية القديمة المعدلة حديثا باستبدالات ذكرنا بعضها. ما تلا ذلك تمثله أغراضية أقل انسجاما من سابقتها إن لم نقل أنها مبعثرة تخضع في غالب الأحيان لاقتطاعات تخلطها بمجالات موضوعاتية ومذهبية وشكلية وتلبس في أحيان أخرى بالمقاصد والأهداف المتوخاة من الأدب: (الشعر الذاتي، الشعر الوجداني، الشعر الكلاسيكي، الشعر السياسي، الشعر الملتزم، الشعر الديني، شعر اليومي، شعر الكوني، شعر الغنائي، شعر الأشياء الصغرى... إلخ). ولعل في مقدمة أغراض الشعرية القديمة التي لم يقطع معها الشعر المعاصر وإن غير أحيانا وقطع أحيانا أخرى مع لغتها ومحتواها،

أغراض الغزل والنسيب والوصف والثناء، مع تحويلات قد تصل لما يشبه القطيعة مع اللغة السابقة لتلك الأغراض، كما في نص «مدائح» للكاتب البحريني أمين صالح، أو كما في موضوع «الحب» كما شكله شعريا، محمد بنيس في «كتاب الحب» وقاسم حداد في كتاب «أخبار مجنون ليلي».

لقد تميزت في أنواعية الشعر العربي الحديث عدة نقلات نوعية أساسية نحدد في مقدمتها ما يلي:

أ- الانتقال من النسق الأغراضي القديم إلى نسق أغراضي مغاير تخلقت فيه صيغ أغراضية جديدة وتحولت فيه القديمة.

ب- الانتقال من جماعية الغرض إلى فردانيته. كما حدد ذلك جبرا إبراهيم جبرا (19).

ج- من الغنائية إلى الدرامية، كما حدد ذلك جبرا أيضا (20). وإن كان هذا الانتقال عرضة لاختلاف وجهات النظر بسبب الاختلاف في تحديد مفهوم الغنائي والدرامي. فمحمد بنيس مثلا، يرى أن الشعر العربي الحديث انتقل من غنائية إلى غنائية أخرى. وجهات النظر بسبب. لكن إذا حددنا الدرامي في تركيب الأفعال والأصوات وحوارها، فسنجد أن أنواعية الشعر العربي الحديث. اختيارات ارتضت هذا النوع من التعبير.

د- الانتقال من الغنائية والدرامية إلى المشهدية «المحايدة».

هـ- الانتقال من الغنائية والدرامية إلى المحكي الهامشي البسيط تركيبيا.

و- الانتقال من قصيدة الصوت الواحد إلى القصيدة متعددة الأصوات.

ز- الانتقال إلى صيغ سردية مهيمنة شعريا بمقاصد تحديثية.

4- ولعل حضور المقومات السردية في الشعر، من أبرز الاختيارات الصيغية التي فعلت أنواعيته وأغنت تعددها. ولا يرجع ذلك للسرد في حد ذاته، بل للتحديث الذي خضع له. حتى أن بعض النقاد يرى في السرد عنصرا مائزا للأصناف الفرعية للشعر، كتحديد قصيدة النثر بالسرد في مقابل قصيدة التفعيلة. وهو تحديد غير صحيح.

وقد أدى هذا النوع من الاستثمارات السردية التحديثية ببعض النقاد إلى نحت مصطلحات جديدة لوسم ما لاحظوه من ظواهر نصية جديدة في حقل التعبير السردية شعرا ونثرا، حيث برز في هذا المساق مصطلحان ملتبسان هما:

أ- القصة - القصيدة.

ب- القصيدة - القصة.

وقد تم الوصول إليهما بملاحظة متنين مختلفين. فملاحظة المتن القصصي أفضت بإدوار الخراط إلى تسجيل «نوع» قصصي غير «خالص»، بل تلتقي فيه القصة بالشعر. أما ملاحظة المتن الشعري، فأفضت بشربل داغر إلى التمييز فيه بين «أنواع» شعرية من بينها نوع «القصيدة - القصة» الذي هو نوع يلتقي فيه الشعر بالقصة.

لكن هل يمكن الاطمئنان إلى هذين المصطلحين وإلى كفاءتهما الوافية؟ إن الإجابة لا تخلو من التباس. فما هو الفصيل الدقيق مثلاً بين هذين النوعين، وعلى أي أساس تقدم هيمنة أحد الطرفين، بل ما الفرق بين القصة والشعر أساساً؟

إن نعت أشكال تعبيرية بالتركيب بين مصطلحات أنواعية، حل إجرائي، لكن الاستسلام السهل لإغرائه قد يفضي بنا إلى عدد لا يحصى من التصنيفات مثل:

- القصيدة - التقرير.

- القصة - الوثيقة.

- الرواية - الكولاج.

- القصيدة - الخبر.

- القصيدة اللقطة.

- القصة - السيناريو.. إلخ.

مع قابلية هذه النعوت لتبادل المواقع بينها.

إن المبدأ الذي استند إليه إدوار الخراط للوصول إلى ما سماه «القصة - القصيدة»، مبدأ تقليدي، يرى أن القاعدة هي التمايز، والاستثناء هو التقاطع. ما قام به الخراط هو تغيير المعادلة التقليدية: (الشعر شعر والنثر نثر) إلى معادلة أخرى مماثلة في المبدأ هي أن (السرد سرد والشعر شعر). يقول إدوار الخراط: «التفرقة الأساسية عندي بين القصة - كجنس عام بما فيه القصة - القصيدة، وبين الشعر أو القصيدة البحتة، هي تفرقة تقوم على سيادة «السردية» بمختلف أنواعها واختراعاتها في القصة وسيادة الإيقاعية أو الموسيقية بكل تجلياتها في القصيدة» (21). إنه تصور نشكك في كفاءته اعتماداً على هذه الأسئلة:

- هل هناك شعر بحت يخلو من السرد؟

- ألا يوجد شعر بحت يهيمن عليه السرد؟

- هل من اللازم أن يحدد الشعر بهيمنة الإيقاع والموسيقى؟

- ما القول في قصيدة النثر وهل بعض نماذجها «قصة - قصيدة» أم «قصيدة - قصة»؟

أما النوع المعكوس لـ «القصة - القصيدة»، الذي هو «القصيدة - القصة» كما حدده شربل داغر: فلا بد قبل النظر فيه، من الإشارات إلى أن القسم الثاني من

بنتائج التحليل التي ساقها شربل داغر والتي جعلته يعتبر «القصيدة - القصة» و«قصيدة المتكلم» و«قصيدة التخاطب» أنواعاً مستقلة عن بعضها. فيما يبدو لنا أن النصوص المستمدة منها هذه النتائج، هي مجرد شواهد لا تحقق تراكما معينا يخلق أنواعا. يضاف إلى هذا أن «القصيدة - القصة» قد ترد بضمير المتكلم فتصبح «قصيدة المتكلم»، أو في علاقة المتكلم بالمخاطب فتصبح «قصيدة المتكلم» أو في علاقة المتكلم بالمخاطب فتصبح «قصيدة التخاطب» أو ترد بضمير الغائب أو ترد في صيغة ذلك كله. ثم هل تكون «القصيدة - القصة» نوعا شعريا يمثل حداثة القصيدة العربية وهي التي لها أصول في تراثنا الشعري منذ العصر الجاهلي. فإن كان لا بد أن نطور هذه الدراسة فلا بد من أن نعين بشكل أكثر شمولية ما إذا كان توظيف السرد في الشعر العربي الحديث قدم اختيارات جديدة عما عهدناه في شعرنا السابق، ثم نعين ما إذا كان بوسعنا أن نكشف فعلا عن وجود نوع شعري سردي حديث أو أنواع شعرية سردية حديثة، أو أن السرد ليس سوى مكون مما نرانا ملزمين بمراعاته في أي نمذجة لشعرنا الحديث.

لقد انتبه العرب القدماء على سبيل المثال إلى «القصيدة - القصة» ليس في شعرهم فقط بل في شعر غيرهم أيضا. وهذا مثال على ذلك نستقيه من حازم القرطاجني الذي يقول متحدثا عن السرد الشعري اليوناني مقارنا بالشعر السردى العربي: «مدار جل أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويجعلون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما وقع في الوجود، وكان لهم أيضا أمثال في أشياء موجدوة

كتاب الباحث الموسوم بالشعرية العربية الحديثة» بالغ الأهمية، ليس لنتائجه وطريقته في التحليل بالذات، ولكن لسعيه لنمذجة النصوص الشعرية في مشترك لغوي وسردية. حيث يقيم الباحث نموذجين للشعر في مرحلة أولى يسميهما: «قصيدة المتكلم» و«قصيدة التخاطب». مقدما نصوصا شعرية يحضر فيها ضمير المتكلم حضورا شاملا ووحيدا، وأخرى يحضر فيها ضمير المتكلم في علاقة بضمير المخاطب حضورا شاملا ووحيدا، كذلك.

غير أننا لا نرى مبررا لجعل هذه النصوص النمذجة ممثلة للحدثة مجرد كونها كذلك. لأنها لا تمثل قاعدة ولا تنفي باقي القصائد التي تجمع بين عدة ضمائر وتحضر فيها علاقات مثل: (أنا - هو)، (هو - أنت)، (هو - أنا)، وأخرى يحضر فيها الغائب، فنسميها «قصيدة الغائب»، وكان بإمكان شربل داغر أن يجعلها أمثلة، ثم هل حضور ضمير المتكلم أو المخاطب وسيادته في النص مؤشر على حداثة؟ ألسنا نجد قصائد قديمة يمكن أن تدخل في الخانتين نفسيهما؟ بل لربما كان أولى بنا ونحن نسعى لشعرية حديثة محررة لطاقت الخيال ومتجاوزة للحدود الصارمة للعقل ومنطق اللغة، أن نعتبر الحدثة في القصائد التي تحاول إلغاء العلاقة الواحدة فتدمج وتجاوز بين مختلف الضمائر. وقد عد القدماء هذا المكون من الخصائص الأدبية وسموه «حسن الالتفات» وقصدوا به انتقال الشاعر من ضمير الغيبة إلى الحضور... إلخ.

يخصص شربل داغر فصلا للقصيدة القصصية مؤكدا وجود نوع شعري مميز هو «القصيدة - القصة» (22). ومع أهمية هذا النوع من الدراسة، فإننا غير مقتنعين

نمذجة هذه المادة واكتشاف البنيات النصية والتكوينات الأسلوبية العابرة لها أو المنحصرة في أنواعها.

أما أوجه القصور في هذه المحاولة فنحصرها في سببين أيضاً، أولهما الغياب التام للمرجعية النظرية المتعلقة بالأنواع الأدبية، مع أن شربل داغر يتساءل عن قصائد متنه «هل تشكل نوعاً، أم عدة أنواع شعرية، أم أنها قصائد متناثرة لا يوحدتها رابط؟» (24) وهو سؤال في صلب الأنواعية. هذا الشرط النظري سيحققه بنيس بشكل أفضل. ثاني السببين، وهو مترتب عن الأول، عدم الانسجام في المبدأ التصنيفي، بل ارتباك بعض المفاهيم. لقد أدخل شربل داغر مسألته الأنواعية ضمن «المستوى النحوي» مع العلم أن هذا المستوى لا يمكن أن ينهض وحده بنمذجة متكاملة، ناهيك أن يكون الباحث خلط بين حضور الضمائر جزئياً في الأسلوب وبين أصوات الخطاب أو علاقة النص بمن يقدمه، وهو ما ترتب عنه ما أشرنا إليه من عدم وضوح في الفروق بين أنواع القصائد. ومما يعمق هذا الخلط أن البحث أدخل في «المستوى النحوي» تصنيفات أخرى موضوعاتية وصيغية، حيث تحدث عن القصيدة القصصية، وقصيدة الانبعاث وقصيدة الهزيمة، وقصيدة الثورة والقصيدة التجريبية، وهذا ما جعل تصنيفه تصنيفاً توفيقياً.

فهل لنا أن نهجر مفاهيم وفرضيات فقدت كفاءتها في النظر النقدي، وأن نلتفت بفكر نقدي أكثر اختلافية إلى هذه البنيات النصية والنوعية المنتظمة في القول الشعري العربي الحديث؟ بنيات لم نستطع تبينها وإثارة أسئلتها، من الشعر السردى والسرد الشعري والشعر الحوارى والحوار الشعري والنثر

نحواً من مثال كلية ودمنة ونحواً مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها. وكانت لهم طريقة أيضاً وهي كثيرة في أشعارهم يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه، وتنقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه» (23).

أليس في هذه القولة ما يؤكد الوعي بالخاصية السردية في النص الشعري عند القدماء، وبقدم «القصيدة - القصة»؟ هناك بالتأكيد اختلاف بين السرد القديم والسرد الحديث في آلياته ووظائفه وغاياته ومرجعياته، لكن هذا الاختلاف في حد ذاته لا ينفي وجود «قصيدة - قصة» قديمة. ولا يزكي أيضاً أن هذا النوع الشعري من المستحدثات. ما كان يجب على شربل داغر القيام به في نمذجة الأنواعية هذه، هو أن يقارن بين سرديات «القصيدة - القصة» الحديثة، ثم أن يتأكد بواسطة متن نصي كاف، إن كان هذا المصطلح يمثل بالفعل نعتاً أنواعياً له ما يقابله في الواقع النصي الشعري. وهذا يقتضي «توريث» المصطلح في إشكالية أكثر عمقا. من أكثر تحديداً مثلاً، «القصيدة - القصة» أم «القصة - القصيدة»؟

بيد أن محاولة شربل داغر، تعد مع ذلك أول محاولة حققت درجة من النضج في المسألة الأنواعية لشعرنا الحديث. وذلك لسببين: أولهما أنها حصرت بدقة مادة بحثها وذلك باختيار متن متنوع ومحدد استقته من ثلاث مجلات: (الأدب 1953 - 1954) 96 قصيدة، (شعر 1957 - 1958) 72 قصيدة، (مواقف 1969 - 1970) 102 قصيدة. أي مجموع 270 قصيدة خلال عقدين زمنيين بالذات، هذا الشرط لم يوفره مثلاً محمد بنيس الذي جعل من «المسألة الأجناسية» «سؤالاً حديثاً في الشعر. ثاني السببين، انشغالهما بسؤال

وفي تقديمها المرجعية النصية في فهم الشعر وفي أخذها بسياق الاستجابة الجمالية التاريخية، وفي مجاورتها بين مقاصد التداول وشروط ونتائج التلقي.

الشعري والشعر النثري والشعر عبر نوعي... إلخ.

ربما أفادنا أن نتذكر قليلا بعض منجز شعريتنا القديمة، في منزعتها الأنواعية،

الهوامش

لضمه مجموعة من الأقوال والآراء في الموضوع. ينظر هذا الكتاب. ط 1 / مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة 1963. ص (133 - 176).

14 - نقلا عن نفس المرجع ص 137.

15 - المرجع نفسه ص 138.

16 - نفسه ص 139.

17 - نفسه ص (144 - 145).

18 - نفسه ص 145.

19 - جبرا إبراهيم جبرا: الحداثة في الشعر والجمهور: جدلية القطيعة والتواصل مجلة «فصول» مصر المجلد 15 العدد 2 صيف 1996 ص 12.

20 - المصدر السابق ص 13.

21 - إدوار الخراط: ملامح في قصص الثمانينيات. مجلة «شؤون أدبية» اتحاد كتاب وأدباء الإمارات. العدد 26 / 1993 ص 194.

وينظر للخراط في هذا الموضوع. × الكتابة عبر النوعية. ط 1 / دار شرقيات. القاهرة. مصر 1994.

× ملاحظات حول قصيدة النثر في مصر. جريدة «القدس العربي» لندن. 06/06/1996.

22 - شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي ط 1.

دار توبقال للنشر الدار البيضاء. المغرب: 1988 ص 124.

23 - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ط 2 / دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان 1981. ص 68.

24 - الشعرية العربية الحديثة ص 146.

1 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث. ج 4: مساءلة الحداثة دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب 1991 ص 30.

2 - محمد بنيس: مساءلة الحداثة ص 30.

3 - نستثني أيضا المحاور الكلاسيكية في النقد العربي الحديثة كالتمييز بين الشعر والنثر.

4 - الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن «فن الشعر» ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي دار الثقافة. بيروت - لبنان (د.ت).

5 - ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان تحقيق حفني محمد شرف، مكتبة الشباب القاهرة مصر 1960 ص 150.

6 - المصدر السابق ص 177.

7 - رشيد يحيوي الشعرية العربية: الأنواع والأغراض. دار إفريقية الشرق الدار البيضاء. المغرب 1991 ص 19.

8 - البرهان في وجود البيان ص 135.

9 - مساءلة الحداثة ص 173.

10 - المرجع السابق ص 30.

11 - رشيد يحيوي: التلقي في النقد العربي القديم. مجلة «علامات» السعودية. جزء 19 مجلد 5 ص (273 - 293).

12 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث دار نهضة مصر. القاهرة (د.ت) ص 169.

13 - خصص د. بدوي طبانة ضمن كتابة «التيارات المعاصرة في النقد الأدبي» لما سماه «نقد الأغراض الأدبية» فصلا خاصا وسنعمد هذا الفصل وسيطا تقنيا

مقدمة لقصيدة النثر العربية

٢- تقديم

لماذا قصيدة النثر بالذات؟

ربما لسؤالها الحرج الدائر في الأوساط الأدبية العربية، وربما لارتباطي بها منذ منتصف الثمانينات كنوع من التمرد المصاحب لرغباتي في الحياة والإبداع. ولاهتمامي أيضا بالامرئي في المضمون الشعري، كاقتراحات أولى للمشاعبة النقدية، على صفحات الدوريات. ربما لأجل كل هذا أنا اليوم أكثر انجذابا إلى قصيدة النثر كتجربة شعرية أصبحت تعرف إشعاعا إبداعيا ونقديا خارج الوطن العربي وداخله.

وأجدني اللحظة أقف بخلفيات عديدة وراء بوابة قصيدة النثر، فهل تطاوغي مرجعيتي وحساسيتي لأسبر بنياتها وتجلياتها، أم أنني سأتهشم على صلابه مغايرتها وقلة مصادرها؟

١- إشكالية المصطلح

مصطلح قصيدة النثر، يتكون من شقين: هناك قصيدة ثم هناك النثر، والمتمعن في هذا التركيب يلحظ أول وهلة أنه لباس بغير قياس، هذا الترادف يفترض تعالقا بين الشعر والنثر، فقصيدة النثر هي ببساطة إقرار بحالة الامتياز وحالة الاستثناء التي تعبر عن ذائقة الشعراء الجدد، بالأشكال المكرورة والمبتذلة التي تمنع التنفس العادي. فإن كان هناك في نظر البعض تعاقدًا خاسرًا بين شعر ونثر، فإن ميلاد قصيدة النثر جاء ضد قرقرة أسراب شعر تطوف حول نفسها دون انعتاق، وسنقف الآن عند كل مصطلح على حدة، لكي نفرز ملامح هذا الارتباط الذي يطعن فيه عدد من النقاد والشعراء والقراء.

• سعيد بوكرامي •

يلجأ النثر إلى التنوع، والاستطراد والشرح، والمداورة، والاجتهاد الواعي. (3)

وتعود الكلمة في الأصل إلى نثر الشيء بيدك، ترمي به متفرقا مثل نثر الجوز واللوز والسكر، وكذلك نثر الحب إذا بذر، ما تنثر من الشيء، ورجل نثر كثير من الكلام، عند ابن منظور أما الرازي في مختار الصحاح فيورد نثر نثره، فانتثر والاسم النثر بالكسر والنثر بالضم ما تنثر من الشيء ودر منثر، شدد للكثرة والانتثار والاستثار بمعنى وهو نثر ما في الأنف بالنفس وفي الحديث إذا استنشقت فانثر...

والملاحظ أن ابن منظور والرازي لا يدرجان النثر كجنس من الأجناس في مقابل الشعر على الخصوص، بل يسهجان في المعاني المتصلة بالجزر الثلاثي خارج الأدب وأجناسه.

ولا بد من الاعتراف بأن النثر كجنس أدبي عرف منذ القديم في مقابل الشعر طبعاً، وكتبت به عدة مؤلفات أغلبها نظري، لكنه لم يعرف انبعثاته الإبداعية إلا في كنف النثر الصوفي الذي يرقى أحياناً إلى مرتبة قصائد نثر.

وتطور بشكل جذري في كنف مجلة ظهرت في لبنان سمت نفسها «شعر». وبرزت كتيار محلي عربي، احتضن الظاهرة الشعرية الجديدة، وعلى صفحاتها انطلق مصطلح «قصيدة النثر»، خصوصاً من مقالة أدونيس:

«في قصيدة النثر» العدد 14، ربيع 1960. وأغلب الأدبيات القديمة كانت بعيدة كل البعد عن الوزن، لكن كانت لها خصوصياتها الشكلية، فمثلاً الشعر السومري-البابلي يعتمد النبر والبناء المقطعي، حيث يتكون البيت من أربعة

القصيدة مصطلح قديم، له إرث باذخ، والقصيدة هي من الشعر المنقح المجود، كما يقول الفيروز آبادي، وهي ما قصد واعتمد فكمل وزنه وتم شطراه، واحتفل له قائله، فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار، كما يقول ابن منظور، والنقاد والعرب لم يطلقوا هذا المصطلح إلا على عدد من الأبيات ينبغي أن يفوق خمسة عشر بيتاً، وما كان دون ذلك فهو قطعة، ينبغي أن تتوفر في القصيدة شروط الجودة والوزن والقافية....

أما عند المحدثين فقد تخلخل هذا التحديد، فأصبحت القصيدة وسيلة لا غاية، فتطورت لغتها، وأضحت أداة لنقل الحالة الشعرية المرتبطة بالحالة النفسية والذهنية، وهذه الحالة هي نتيجة تجارب شعرية تقود إلى خلق لغة شعرية خاصة وأسلوب شعري يطوع الشكل حسب المضمون، لبلورة سبل عملية التدنوق الشعري ومظاهرها. لكن رغم كل هذا التطور فقد بقيت القصيدة في كنف إحساس تقليدي، بدون أجنحة، إلى أن أخذت رياح الهدم تأتي مع المد الرومنسي والحركات التجديدية، ليغدو بعض النثر شعراً، وبعض الشعر نثراً.

ب- النثر

النثر ليس نقيض الشعر، ولكنه نقيض الوزن، وترسانته الخيلية، فالنثر كناية عن فن مرسل يقوم على السرد، يؤدي أهدافاً زمانية متوسلاً الأخبار، والبرهنة العقلية. من خلال التوجه المباشر إلى الآخرين. وكثيراً ما

II. تجليات قصيدة النثر

الإشعاع الذي تعرفه قصيدة النثر، لم يكن وليد صدفة عارضة، وإنما جاء نتيجة صيرورة من التحولات السوسيوثقافية، فالأجناس الأدبية مثلاً عرفت نقلات باهرة، وسنحاول الآن أن نقدم بعض الاختراقات الابداعية، التي ظهرت في الوطن العربي كدفعات خلخلت جدار التقليدية، ومهدت بالتالي لظهور قصيدة النثر، وساعدت أيضاً على تطورها وتكريسها كجنس له مميزاته ومعالمه، إن التجربة المهجرية تعد القنديل الحقيقي الذي أضاء الطريق للذين أتوا من بعد، من شعراء أعلنوا بداية تصور جديد للفعل الشعري، كخطوات أولى نحو التحرر من أسر تقليدية شعرية حنطت نفسها بكيمياء شعر فاطر، وقد سعى هؤلاء الجدد إلى الجموع خارج الأسوار معلنين عن بناء صرح جديد أسموه النثر الشعري، أكثر حرية، أقل تقيداً بالقديم.

يذكر أنيس المقدسي، أن النثر الشعري فن، يعتمد بعداً في الخيال، وإيقاعاً في التركيب، وفرة في المجاز، وقوة في العاطفة، مما يغلب فيه الروح الشعرية، وهو بهذا عكس الشعر المعتمد على كل هذه العناصر، لكن المضاف إليه جانب الوزن الشعري السائد، لكن الرؤية الحديثة التي تجردت من الرؤية النقدية القديمة، تنظر إلى الشعر على أنه استخدام للغة، للتعبير عن طاقات جديدة، أعمق غوراً في النفس، وأكثر امتلاكاً للقارئ وتحريراً وانطلاقاً به، بأكثر ما يكون من الإشراق والإحياء والتوتر، كما يقول أنسي الحاج وبهذا يصبح الشعر له خصائص جديدة متركزة حول الإثارة والمفاجأة والدهشة.

وهكذا قدمت التجربة مع (أمين

مقاطع منبورة، مقسم إلى صدر وعجز بينهما فراغ (بياض) لتمييز النص الشعري عن النص النثري، والشعر العبري يعتمد نظامي التقابل والتوازي والصيغ الموسيقية وخاصة في الشعر الغنائي، مع التأكيد على تكرار المعنى الواحد في عبارات مختلفة، وهكذا الشعر الحبشي، السرياني كان عروضه نبرياً، وكذلك المصري القديم، والشعر الصيني القديم في معظمه قصائد نثرية ولا سيما التي جمعها كونفوشيوس في (كتاب الأغاني).

تتميز بالقصر والإحياء والتركيز والصورة المعبرة، ومثله الياباني، أما اليوم فكل الشعر نثر، وكما يقول لورنس فير لنغيتي: (معظم الشعر الحديث نثر).

وحتى القدماء عندما عرفوا الشعر اختلفوا إن كانت ضوابطه واحدة ومقاييسه أيضاً، فالجانب الذي فهمناه مغالطة على أنه دعامة الشعر فقط، بل الأهم هو سمو المعاني والاكثار فيه من الصور الخيالية والتفنن في أساليب المجاز مع توخي الألفاظ الفصيحة والتراكيب البليغة التي تألفها العامة ولم تبتذل في استعمال الخاصة. كما يقول إبراهيم اليازجي، أو كما يقول ابن خلدون الشعر، هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، وهو رأي مثير جداً، فلا فرق بين الشعر والنثر إذا كان بليغاً، إذا الفرق الذي يمكن أن نميز به الشعر عن النثر هو طريقة النظم وتفصيل سبك اللغة، والوعي بالأداة واستحقاقات الجنس، لكننا اليوم نقف أمام وعي جديد بضرورة إيجاد حل لنزاعات الجنس والطبقة والنوع.

الريحاني، جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة) زحما إبداعيا مهما من النثر الشعري.

إن أول من اهتم بالشعر المنثور هو أحمد أمين الريحاني من خلال ما قدم به ديوانه الشعري (هتاف الأودية) والمقدمة كتبت سنة 1910، وقد ربطه بالمفهوم الغربي: الفرنسي vers Libre، والانجليزي Free Verse، أي ما سماه الشعر الحر

الطليق، لكن مقدمته هذه لا تخلو من فهم بسيط، بهذا الجنس الجديد الصاعد من حداثة غربية ترفض كل القيود.

وهذا الإدراك المبكر، كان ناقصا، لأن تجربته الشعرية أيضا كانت ضيقة الأفق، فقد التزم في أشعاره المنثورة كلها القافية.

أما ميخائيل نعيمة فقد مر مرورا سريعا على الشعر المنثور وأسماء (الشعر المنسرح) وهو يكتب مقالة عن وولت وتمان، وقد عرفه بالانطلاق دون قيود وزن أو قافية، وجريه على السجية، له إيقاعه الموسيقي ورنته الشعرية، لكن نعيمة لم يكتب على منواله واحتفظ بالوزن والقافية(5).

أما جبران فقد كان أكثر إنصاتا للحداثة الغربية إحساسا بالتحويلات الأدبية الكونية، وهكذا نجده يكتب بنثر شعري أعرض فيه عن الوزن والقافية، واحتفظ منه باللغة الخلاقة المولدة للمعاني والصور، وإحساسه بالمرحلة وضرورة التغيير جعله يقول: (لكم لغتكم عجوزا مقعدة، ولي لغتي صبية غارقة في بحر من أحلام شبابها، وماذا عسى أن تصير إليه لغتكم وما أودعتموه لغتكم، عندما يرفع الستار عن عجوزكم وصبيتي؟ أقول لكم أن لغتكم ستصير إلى (اللاشيء....)(6).

وبهذا يمكن التأكيد بأن ظهور الرابطة القلمية في العشرينات مارس خلعة، لحقت بنية القصيدة بالتحديد، ربما لإحساس هؤلاء بضيق الشكل الشعري، ولا تصالاتهم بالثقافات الغربية مباشرة، فموقعهم في المهجر ساعدهم على هذا الاختراق، وهذه الرؤية العميقة للشكل الشعري ومحتواه.

ويأتي تجمع أبولو في القاهرة (في مطلع الثلاثينات)، ليضيف إحساسا مرهفا وعميقا للممارسة الشهرية بشكل جديد ومواضيع جديدة، ستكون الأرضية الإبداعية لإحساس عام في البلدان العربية، بمركزها ومحيطها على أننا نعيش في عالم متغير يفرض موقع متغير، وما صبيب الترجمات الأدبية الغربية على بستان الشعر العربي الحديث إلا دليل على الظمأ الحارق الذي يتلظى به الشاعر العربي.

وقد أضحت هذه الرومانسية الصاعدة من وعي يرفض التحجر بستانا شعريا يضم كل الاتجاهات والأنواع يجمعها إحساس ذهني باختراق الحدود بين الشعر والنثر عن طريق مزجها ببعض، والتفرد في النهاية بنثر شعري ليس بالشعر التقليدي ولا بالنثر التقليدي.

لتبرز بعد ذلك، هنا وهناك: (بغداد، القاهرة، بيروت) حركة جديدة سمت نفسها: الشعر الحر (نازك الملائكة) الذي بني على التفعيلة، وكان أجدر به أن يسمى نفسه شعر التفعيلة، لأنه كان بعيدا عن الحرية التي سيعرفها الشعر فيما بعد، وبهذا فظهور كوكبة الحداثة، التي انتشرت في بقاع الشعر العربي، وقد ذهبت بعيدا في تطوير اللغة الشعرية (بدر شاكر السياب، البياتي أدونيس، صلاح عبد الصبور...) ليظهر خلال الستينات

الماغوط (حزن في ضوء القمر) قالت إن هذا الديوان أتى بالجديد، فشعره لم يعتمد الوزن والقافية، ووجهت نقدا لاذعا للذين نفوا صفة الشعر عن هذا الديوان.

وتعتبر مجلة «شعر» الفضاء الأدبي الذي رد الاعتبار لهذه التجارب الشعرية الآخذة في تأسيس جنس قصيدة النثر دون هوادة، وقد ساعدهم في ذلك الخلقة التي لحقت علم العروض، والخروج على الوزن والقافية وبروز الشعر الحر، وترجمة الإبداعات الغربية والنقدية، وتقريب الشعر من النثر، ويرى أنسي الحاج أن هذه الظاهرة تمثلت عند جميع الشعراء العرب الشيوعيين الواقعيين الذين اقتربوا من النثر لا في أسلوبهم ولغتهم فحسب بل في الجو والأداء، وهذا لا يعني أن أشعار هؤلاء، كانت خالية من ضوابط وخصائص، بل على العكس، فقصيدة النثر اختارت شكلا نثريا مسترسلا وضوابط تحكم بنيتها، وهذا طبعا تفاديا للاستسهال والإسهال في كتابة قصيدة النثر، فهناك مثلا، العفوية أو التلقائية أي التدفق النثري على الصفحة دون تقطيع والإيجاز والمقصود به عدم وجود فائض لغوي في السياق، وقوة تنظيم فوضى العالم إلى علاقات لغوية تعبر عن هذه الفوضى، والحرية في هدم أنساق لغوية قديمة وجديدة لخلق عالم شعري يتجاوز الأشكال المتعارضة في الشعر لكي تقترب من النثر، وأخيرا السردية، أي الاعتماد على خاصية الحكى بمستوياته اللغوية والأسلوبية في سبيل بناء نسق حكاوي.

وإذا ما تتبعنا مسيرة القصيدة النثرية عبر دواوينها العديدة في الوطن العربي منذ نهاية الستينات وإلى يومنا هذا نلاحظ اندحار النموذج التفعيلي إلى

شعور بالمأزق الذي وضعت التجربة الشعرية الجديدة نفسها فيه، فقد أسرت كل تجربة شعرية داخل التفعيلة. وضدا على كل ذلك أخذ بعض الشعراء، ودائما في ثقافت دائم مع الفكر والإبداع الغربي، يتمردون على الشكل السائد، وكان مهمهم تقريب الشعر من النثر، لا كما فعل أمين الريحاني مثلا أو جبران رغم جدارة جرأتهم، أو غيرهم، ولكن بنفس جديدة ورؤية جديدة، لها إحساس يستشرق المستقبل، ويسعى إلى بلورة تجربة شعرية، أخذ يردد أنسي الحاج في ديوانه (لن) أنها قصيدة النثر منظرًا لها بمقدمة مهمة جدا حول قصيدة النثر، فالتمييز الحقيقي بين الشعر والنثر لا يقوم على النظم، وزنا وقافية، لذلك ليس هناك ما يمنع أن يتألف من النثر شعر ومن شعر النثر قصيدة النثر، ومن ثم ينبه أنسي الحاج إلى خطر توهم بأن الشعر المنثور والنثر الشعري هما قصيدة النثر (7).

بهذا يؤكد أن الشعر المنثور، والنثر الشعري الموقع على وجه الخصوص، هما عنصر أولي في ما يسمى بقصيدة النثر الغنائية. لأن لا غنى لهذه القصيدة عن النثر الموقع. ويخلص إلى أن قصيدة النثر تحتاج إلى توفر ثلاثة شروط هي الإيجاز والتوهج والمجانية - Intense - Brevite

Gratuite بالإضافة إلى اشتغالها على الغنائية والإيقاع والرؤيا والوحدة العضوية، وأنسي الحاج في تنظيره هذا، يعتمد على أطروحة دكتوراه أنجزتها سوزان برنار بعنوان: (قصيدة النثر من بودليير إلى أيامنا) Susanne Bernard: Le

poem en pros de Baud Laire jusqu'au nos jours، وتعتبر المرجع الأساسي لكل كتاب قصيدة النثر العرب، وفي سنة 1959 قدمت خالدة سعيد نقدا لديوان محمد

- خروج الشعر من البلاطات والصالونات.
 - الإحساس بضيق الشكل الإيقاعي واللغوي.
 - ظهور الشعر الحر الذي بني على نظام التفعيلة.
 - الإحساس بعالم متغير يفرض موقفا متغيرا.
 - ترجمات النتاج الغربي من الشعر والنقد.

- ظهور لغة شعرية راديكالية.
 - ظهور بيانات جريئة.
 - تقريب الشعر من النثر.
 - ظهور قصيدة النثر، وتخطيط طراز جديد.

هذه الخطوات التاريخية للغة الشعرية العربية، هي التي دفعت بالبنية الشعرية لقصيدة النثر إلى الشكل الذي هي عليه اليوم، وسنحاول الآن أن نرصد بعض مكونات هذه البنية.

أ- بنية الحكاية: (السردية)
 الحكاية واحدة من كشوفات الحداثة الشعرية، الحكاية هنا ليست تلك التي يعاد سردها شعريا، ولا الحكاية الممكن حدوثها، ولا الحكاية الاحتمالية التي تمد أسبابها إلى الواقع، وإنما الحكاية المبتكرة الغرائبية، وغير الممكن حدوثها، الحكاية الإشكالية، وفي مجال قصيدة النثر يكون هذا المستوى أحد أهم الانتماءات المتبادلة بين قصيدة النثر والقصة القصيرة، حيث نعتقد أن هذا الشكل من التعبير الشعري قد تولد من القصة وليس من القصيدة الحديثة المعروفة، لأن للنثر طاقة الإحالة بمثل ما للشعر، إلا أن ما يميز النثرية أنها تبتدع أثوابها باستمرار، وتغيرها لتستبدلها، وإنما لتبني من بقاياها أشكالا جديدة. (8)

حساب النموذج النثري الذي اكتسح المشهد الشعري في المشرق والمغرب. ويمكن القول إن قصيدة النثر، ترفض أن تقحم نفسها في صراع الأجناس الذي لا يؤدي إلا إلى حروب الطوائف التي لا طائل منها، فهي تطالب بالاعتراف بها كمشروع إبداعي يبحث عن لا نهائيتها الشعرية.

III- بنيات قصيدة النثر

فيما يخص إشكالية بنية قصيدة النثر، فالأمر هنا أكثر تعقيدا، فليست هناك دراسات عربية يمكن أن تشفي الغليل في هذا الجانب، وسنحاول الآن أن نسلط بعض الضوء على جانب البنية، لكي نرى الخفايا الظليلة لبنية قصيدة النثر.

بنية قصيدة النثر، ليست سوى منعطف في سيرورة تطويرية لبنية القصيدة منذ بداية الإحساس بضيق الشكل الشعري، واللغة الشعرية في التعبير عن الرؤية للعالم، وتجربة الذات داخله. فلماذا إذن الارتباط بوزن وقافية، والشعر فوقهما، هكذا أخذ التمرد على قيود الشعر، يكتسب مشروعيتها من الاختراقات، التي كانت تتفتق هنا وهناك، فالتجربة المهجرية مثلا حفرت الطريق الذي سار عليه الحداثيون الذين أعلنوا رفضهم للتنميط والتقليد.

ولكي نلامس رعشة التغيير التي أخذت تهوس الشاعر العربي الأكثر انفتاحا على الشعر الكوني ونظرياته، سأقدم شبه كرونولوجيا لهذه الحساسية الجديدة التي غلبت النثر على الشعر.

- الهزة التي لحقت علم العروض.
 - ضعف الشعر التقليدي وانحطاطه.

الجدّة، ضارعين إليها أن توظف
الجنية
.....

ندب مع الحكايا على الأرض، ثم
نأخذ بأجنحة
الأحصنة ونطلق في الفضاء، ندنو
من النجوم، نرود القمر
والكواكب، نحصي النجوم
بأصابعنا فتزجرنا الجدّة خوف
أن تنبث الثأليل في أطرافها،
ونتمادى في الشرود حتى لا قبو
ولاليل ولا جدّة ولا موقدة ... (١٠)

وهنا يسعى الشاعر إلى بناء حكايته
عن طريق تفكيك طرائق السرد وطرزها،
وذلك عن طريق ما يسميه قريماص
بالتشاكل Isotopie ويقصد به تشاكل
المظلّمون، لكنه هنا وفي قصائد عديدة
(لأسعد عاصي، يوسف غصوب، يوسف
صايغ، فاضل العزاوي، سعدي يوسف)
يتوسع ليشمل التعبير والمضمون،
ومحمد مفتاح (١٤) يقترح تعريفاً أوسع:
تتمية لنواة لغوية ومعنوية وتداولية
ضمّانا لانسجام الرسالة. ويضيف
التداول والتناص، وهو بهذا يتجاوز
انسجام القول- في حد ذاته- إلى انسجامه
مع جنسه الأدبي، ومع ثقافة الأمة التي
يستقي من تواطاتها مادته وصورته.

وهناك جانب آخر يمكن أن ندخله في
جانب التشاكل الذي تمتاز به قصيدة النثر
وهو اللعب اللغوي وهو أحد أهم المكونات
التي تتوفر عليها قصيدة النثر، فمن
الخرق النحوي، إلى الانحراف البلاغي،
إلى أفق الانتظار ... تقف قصيدة النثر
لتعيد الجبة لعدد كبير من شعراء الحداثة،
فالكتابة لديهم كالحياة غير متناسقة،
متسارعة متناقضة، وقحة ...
لهذا نجد داخل بنية الحكاية مثلاً:

ونسوق الآن نموذجاً عن هذا الجانب
من خلال قصائد شاعر عرف بارتباطه
الوثيق بقصيدة النثر منذ بداياته الأولى.
فشوقي أبي شقرا يعد عن جدارة أهم
شعراء قصيدة النثر في العالم العربي.
كانت تجني، كنت أبوس يديها، يوم
تشعر بالآلام أمشي على ظهرها ويوم
تفقيس الصيصان تنتظرنني فتمر بأمر
الفراخ تحت ركبتني لأنني ذكر وبكر.

بهذا يمكن القول إن قصيدة النثر تتوجه
نحو فتح أبواب الأدب أمام الكلام النثري
والموضوعات والمضامين التي كانت تعد
غير جديرة بالاهتمام الجمالي، عاملة
بنصيحة آرتو رامبو الذي يصرخ في وجه
الإنسان الذي يريد أن يكون شاعراً عليه أن
يعرف نفسه معرفة كلية، أن يبحث عن
نفسه، يتفقدّها، يغويها، يتعلمها. وحالما
يعرفها عليه أن يرعاها، وهذا يبدو بسيطاً
ففي كل دماغ يتحقق تطور طبيعي.

وكثير منا لشعراء عملوا بهذه
النصيحة، وساروا على نهجها، لنجد
دواوينهم تغص بالحكايات عن طفولتهم
وأحلامهم الصغيرة التي استردوها من
جحيم النسيان والحصار.

فهذا الشاعر يوسف غصوب في
قصيدة «القبو» يغوص في طفولة يرفعها
حد السور يالية.

في قبونا، في الضيعة، جنية في
موقدة.

فإذا كان الشتاء وازدحم الليل في
قبونا أو صدنا

دون الرياح الهوج والبرد المتطفل،
باب القبو والنافذة

وأسرجنا فاستدارت جزيرة من نور
ضئيل على حصير،

قرب الموقد، وتربعنا على الحصير،
متحلّقين حول

التناقض، عدم الانسجام، الانقطاع في التواصل، التراصف، الانفعال الداخلي، الصورة المجزأة، والمخيلة المشفرة برموز جديدة، التداخل مع التشكيل، التداخل مع الأجناس الأدبية خاصة القصة القصيرة... فقصيدة النثر على هذا النحو مصممة أن تثير فينا القلق قبل كل شيء.

ب - بنية الاختزال

تعتبر بنية الاختزال من البنيات الأساسية المكونة لقصيدة النثر، إلى جانب التوتر والمجانية. وعليه فقصيدة النثر توظف هذه المكونات في نسيجها. فهي تعتمد خاصة على الاقتصار أو الاختزال أو التقشف في لغتها حتى تبتعد عن الإسهاب والإسهاب والتفصيل. فمادتها حادث مجاني، يتبلور من الخفقات التي تتحول إلى إشراقات خالية من الموعظة، مجرد دفعات لغوية، إحساسات تقنصها اللغة ربما لأول مرة، فالجدة والإبداعية متوفرة في قصيدة النثر. كما قد نلاحظ الآن في قصيدة «النار» لأنسي الحاج:

مررت بالأرض التي سكنتها منذ
هجرتها فسقطت في
شعرك. تسلقت شجرة، نظرت إلى
القرية التي رأتنا أنت
تهزين رأسك (أواه.. أضنيك!) وأنا
أفنعك أن العودة
شاسعة لاتسع الحمى، قرية حملتني
الأزلية نظرت إليها
فرأيت الأهالي سعداء
نزلت وأحنيت على الأرض
قررت عقرها بمخيلتي (12)
هذه قصيدة نثر من ديوان أنسي الحاج
«لن» الذي يعتبر ديوانا طلائعيا، أجترح

بواسطته الحاج نوعا شعريا جديدا،
تعتمد لغته على الإيجاز والتوهج
والمجانية.
فاللغة هنا عبارة عن تلاحقات معنوية
متسلسلة، تعتمد اختزالا لسيرة الأرض،
وبشر، وحب، وثأر، وخيبة...
وأسوق هنا على سبيل الاستشهاد
قصيدتين من ديوانه الآخر «الرأس
المقطوع» (13)

«البقاء للمولى»

أنا
بين هواء الصنوبر حر وفوق الجبال
أسلخ أظافر الكبار
المولى يقطع المواصلات لا أحد يجده
إنه الحصن من
معه سيول لفته.. صحيح، يدك الجثث
بسماد البقر
كنت سأقبض عليه لولا الكاهن الذي
انتحر
«القصص»

توقفت وبني رائحة العوسج وفارت
الأنوار، وقعت
النساء من النوافذ!
أما بقي طاووس أصيل؟
توقفت وبني رائحة الخبل... سريعا
تقصفت أنوار
فاح حناني المريع

وبنية الإيجاز تفترض صياغة فنية،
وتنظيما في بناء الجملة، وجزالة اللفظ،
والأصالة في الوصف أي أن تكون
خاضعة لنظم مضبوط الصياغة، حسب
تعبير الجرجاني.
لكن دون أن تعير الاهتمام للوزن
والقفافية، وللتسلسل المنطقي للأفكار

شيء، سوى لصوت القصيدة النابعة من أعماق الشاعر، ورؤيته العميقة للواقع، وأشياءه المتسترة وراء التأويلات المؤجلة، للخروج بها إلى تأويلات شعرية، تتضمن اهتماما قويا بالمعنى النثري لتوليد معاني جديدة تثير فينا القلق قبل كل شيء.

يقول أنسي الحاج:
تجلسين في ظلال الأحلام تحت قناطر
الطيبة.

نغم صوتك يحمينا في بساتين
الضياء.

واثقة كالنسيم أنت يد تلم فقري وغناي
وترميمهما

في مراحم الهاوية، هاوية وراء ظهر
العمر، العمر

الذي فتح الأدرج وأرسلني من جديد
إلى بحيرات

الغمام، ماحيا ذاته من غير أن يمحو،
مطمعا شجرة

العزلة بلفاح السفر. (14)

ويقول بول شاؤول:

عندما اخترقت الرصاصة الأولى
صدري

تلاشيت كمن تمسك بالهواء من
رؤوس أعشابه

كان ارتطامي أعمى
كان ارتطامي آخر اعتراف يتلوه الجسد

قبل الهاوية. (15)

ويقول سركون بولص:

أتبع كأسا صافية بين يدي تدلني إلى
حانات صامتة لا يشرب فيها إلا الجرحى.

في صدري مائدة محطمة، سكين
شاردة تقود إليها ضيوف من أزمنة

الطوفان. (16)

هذا على سبيل المثال، أما التتبع الدقيق،
فليس هذا مجاله، فلن يقف التدفق أبدا،

إن الهدف من بنية الإيجاز بالطبع، ليس
الضبط اللغوي، بل معرفة العالم،
والعلاقات التي تنشب بين الإبداع
والتعبير عن هذا العالم الخارجي، والآخر
الداخلي بتقشف واقتصاد.

وهذه التحديات الشعرية تنتهي دائما
بفهم جدلي أكبر للعالم.

ج - بنية الإحباط

تعد بنية الإحباط، الخيط الحزين، الذي
يجمع عقيق شعراء قصيدة النثر دون
استثناء، فالاحباط ومعانيه: فقدان،
الضياع، التشرد، الأفول... إلخ.

تشكل أهم المواقع التي اعتمدتها
القصيدة الحديثة منذ صعود الصوت

الشعري الحداثي من المهجر، إلى
معزوفات الشعراء اللاهنة وراء الانعتاق

من لباس التقليدية وحياسة اللباس الذي
يليق بإنسان مقبل على تغيرات جذرية،

وعبر اللامتناهي الشعري. ولم يكون هذا
الشعر صورة عن الاحباط الذي أفرزته

الصراعات المتعددة، والانكسارات
الجارحة في كل ركن من الوطن العربي؟

أليست اللغة في النهاية وجها آخر
للتحويلات التي تتبقى من الصراعات

التاريخية بين التقليد والتجديد، بين بزات
السلطة ودماء الشهداء، بين الخفافيش

والحمام؟

وقد انتبه شعراء قصيدة النثر إلى
مباشرة هذه البنية.

فوقفوا ليرصدوا خلفياتها المترسبة في
ذواتهم الخاصة، ومن ثم الإفصاح عن ما

يثير فينا إحساسا بعدم الاطمئنان بأي

فمشهد القصيدة النثرية، غني بالعطاءات المتميزة تارة والمكرورة المقلدة لتيارات غربية أو نصوص صوفية موجودة على صفحات الدواوين والمجلات والجرائد بكثرة.

بنية الاحباط إذا، تعد التعبير الفادح، عن الضيق من أشكال بالية أولاً، وواقع حاد وباتر ثانياً، وعلاقات إنسانية فاترة ثالثاً، وهي تقترن بقصيدة النثر لا كشعارات وعويل كما في قصيدة بعض شعراء التفعيلة أو غيرها.

ولكنها تنشأ من إيقاع التقابلات والتوازيات والمفارقات، التي تتلاطم بها نفسية الشعراء، الساعية دوماً إلى ترميم شروخ الاقصاء والتهميش والمصادرة، لذواتهم وكفاءاتهم وأعمالهم الغارقة في السبات داخل الأدراج وملفات الغبار.

وما الحشرجات الهادرة تحت بنية الاحباط الواردة في النصوص منذ لحظة، إلا الشاهد على الاستشهاديات الصامتة لشعراء قصيدة النثر العربية، الدائبة على جعل كل الحالات النفسية واللامنية ممكنة الأسر، لتضمينها لغة تطرح أفقا آخر يخترق الجسد إلى غير الجسد، إلى كتابة الذات والمعيش اليومي، والتافه، والمهمل، والقبيح، لخلق حالة شعرية متميزة وخاصة جداً، يؤرثها العبور إلى عريشة الشعراء الحقيقيين.

الهوامش:

* كاتب من المغرب.

1. نوفاليس: عن مجلة الهذيان - La Deli

rante

N 1 Juillet 1967

ترجمة: عبد اللطيف الزكري: القدس

العربي ع. 1971. سبتمبر 1995.

2. عبد الكبير الخطيبي: نحو فكر مغاير - ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي - مجلة الكرمل ع. 16 - 1985.

3. د. خليل أبو جهججه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني ص 61 سنة 1995.

4. طراد الكبيسي: تحولات النص الشعري العربي من النثر إلى النثر، مجلة المسار التونسية ص 40 ع 24 - 25 / 1995.

5. الحداثة الشعرية العربية: ص 123.

6. د. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها الجزء الثاني: الرومانسية العربية ص 60 - دار توبقال الدار البيضاء 1990.

7. أنسي الحاج: ديوان «لن» المقدمة ص 5 - دار مجلة شعر 1960 بيروت - لبنان.

8. ياسين النصير: بحث عن المعاني التي لم تر النور بعد (سركون بولص والرحلة إلى أين) القدس العربي ع 1923 يوليو 1995.

9. مجلة فراديس: ع 6 / 7 - 1993. خاص بقصيدة النثر في العالم.

10. المصدر نفسه.

11. محمد مفتاح: (قضايا المنهج في اللغة والأدب)، دراسة المنهجية بين مصدرיתי علم الموضوع والثقافة القومية. دار توبقال الدار البيضاء.

12. فراديس العدد 6 / 7 - 1993.

13. المصدر نفسه.

14. المصدر نفسه.

15. بول شاوول، الكرمل ع 42 / 1991.

16. سركون بولص الكرمل ع 42 / 1991.

2. المصادر والمراجع:

I. المؤلفات العربية:

1- د. خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني 1995.

2- د. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الجزء الثاني الرومنسية العربية دار توبقال 1990.

3- جماعة من المؤلفين: قضايا المنهج في اللغة والأدب، دار توبقال، البيضاء.

4- أنيس المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث دار العلم للملايين، بيروت 1977.

5- أدونيس: زمن الشعر دار العودة- بيروت- 1978.

6- أنسي الحاج: لن (المقدمة) دار شعر 1960 بيروت- لبنان.

7- عبدالعزيز الدسوقي: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة القاهرة 1971.

8- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر دار الآداب بيروت- لبنان.



المؤلفات الأجنبية:

Sausanne Bernard: Le poem en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours Librairie Paris 1959.

II. المعاجم:

1- ابن منظور: لسان العرب» دار صادر بيروت بدون تاريخ.

2- الفيروز آبادي: «القاموس المحيط» مؤسسة الحلبي القاهرة بدون تاريخ.

3- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: (مختار الصحاح).

شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده بمصر 1369- 1950.

مدخل لإيقاع قصيدة النثر

«أحسن الكلام ما قامت صورته بين
نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم»
أبو حيان التوحيدي

كثيرا ما يتم الخلط بين «قصيدة النثر» و«الشعر المنثور» و«النثر الشعري».. إضافة إلى اصطلاحات أخرى، ليس هذا مجال الفصل فيها أو دراستها، وهذه المصطلحات المختلفة لا تدل على شيء واحد إلا من باب الخلط وعدم معرفة الحدود الفاصلة.

فالشعر المنثور هو غير قصيدة النثر، بل إننا نرى أن الأحوط هو الاحتفاظ عوض مصطلح «الشعر المنثور» باصطلاح «النثر الشعري» على اعتبار أنه نص نثري يستفيد من بعض خصائص الشعر، كما تستفيد «قصيدة النثر» في بعض خصائص النثر. فالناثر في الحالة الأولى يعمل على شحن نضجه الإبداعي بطاقة شعرية تتخلل منرجاته و«تُجمل» ما بين كلماته وعباراته وأسطره، وتصبغه بنفس شعري يقربه من روح الشعر لكنه ليس بشعر ولا بقصيدة، بل إن «هذا التغيير السري الذي يشحن هذه الكلمات العادية كليا بقوة سحرية، والكيفية التي يسري بها التيار الشعري الغريب / العجيب على طول العبارات التي تبدو ظاهريا دون انسجام أو وزن (تماما كما يجتاحنا، وبشكل مفاجئ، تيار كهربائي خفي / لامرئي، يمر عبر سلك طويل خشن)» (١) يدنو أكثر فأكثر من الشعر ولكن دون أن يصل إليه أو يتوحد معه.. وليس في هذا الأمر عيب أبدا، فللنثر فنيته وجماليته، كما للشعر فنيته وجماليته، وإنما تبقى للمبدع

سعيد أصيل

«الغربي» وبالتالي قراءته في أصوله داخل أرضه - عبر البعثات - أو خارجها - عبر المدارس الثقافية الأجنبية والتبشيرية - وكذلك الترجمة التي شكلت رافدا مهما لنقل أثر ونصوص هذا الجديد - بما لها ما عليها! كما كانت هذه الأخيرة نقطة أساسية في انتقال وكتابة قصيدة النثر العربية، لاسيما في بداياتها، مما جعل لبنان - أساسا - وأدباءها وشعراءها، ناهيك عن سوريا ومصر والعراق، السباقة إلى هذه الثورة الفنية بفعل الهجرات الأولى التي تمت منها إلى العديد من الدول، وخصوصا أمريكا وبريطانيا وفرنسا، وكذلك نظرا للاستعداد الذاتي والفكري الذي هيأته لبنان «المفتوحة» لأدبائها للتجاوب مع التجارب الفنية الجديدة (3)..
من هنا نخلص إلى أن «قصيدة النثر» هي غير «النثر الشعري»، الذي سمي خطأ «بالشعر المنثور»، وهو اصطلاح لا يدل ولا يفيد ما استعمل من أجله، بل نرى أنه يدل على «قصيدة النثر» نفسها، باعتبار أن كلمة «شعر» مصطلح عام، وكلمة «قصيدة» مصطلح خاص وموصوف لصفة معينة.. ولذلك نفضل أن نجعل «الشعر المنثور» مرادفا «لقصيدة النثر»..
ولربما كان هذا المركب الإضافي للمصطلح هو نفسه مما طرح العديد من المشاكل عند النقاد لأن «صفة النثرية هنا تحمل حكم قيمة وتستدعي على الفور النص المضاد، أي (قصيدة الشعر) التي هي القصيدة الموزونة تقليدية أم تفعية» (4)، غير أن هذا الإشكال يمكن تجاوزه إذا ما أزلنا جانبا تلك المسلمات القديمة التي طرحتها الساحة النقدية العربية، ونظرنا إلى النص الإبداعي بعيدا عن كل هذه الإسقاطات، وبروح متحررة تبحث عن الشعر لا غير.. وكيفما كان

الفنان حرية الاختيار بين الكتابة على النمط والشكل الذي يرتاح إليه ويجد فيه نفسه، وبالتالي يمكنه أن يكون أكثر إبداعية وفنية فيه.

من هنا «فالنثر الشعري» و«قصيدة النثر» مصطلحان متميزان، ولكنهما مع ذلك قد يتقاطعان في بعض الخصائص والجوانب، ليس هذا مجال الوقوف عندها (2)..
والمصطلحات - كما الممارسة - برزا معا

كثورة على الأشكال السائدة في فترتهما، مما جعل الرومانسية تحمل - بداية مشعل هذا التخطي والتجاوز وإعادة النظر في المنجز الشعري خصوصا، ذلك أنها (الرومانسية)، كمبدأ وكحركة ثورية، شكلتا الصوت المتحرر المتبرم من القيود التي كبلت الحياة بشتى أشكالها، بما فيها الفكرية والأدبية، وعملت على خلق وعي متحرر متحلل من كل الشروط والقيود «الاستبدادية»، كما حاولت تكسير الحاجز الذي يضع جدراننا وحدودا سميكة بين الأجناس، عموما، وبين الشعر والنثر خصوصا.. ووعي كهذا كان لا بد له أن ينتج شيئا جديدا، مادام قد أنتج «رؤية» مغايرة للسائد، فبدأت حركة إعادة النظر في التراث والموروث الفكري والأدبي، وهمم الحدود على أساس إعادة بنائها، وكانت أهم هذه الحدود التي تم هدمها تلك الفاصلة بين الشعر والنثر.. وهنا بدأ الحديث عن نثر شعري (Prose Poetique) وقصيدة نثر (Prose Poeme) وشعر حر (Versilire) وغيرها.

وما حققته وأنجزته الرومانسية الغربية كان - طبيعيا - أن ينتقل إلى الساحة العربية، بفعل الظروف المهيئة والمساعدة على ذلك، لعل أهمها «المثاقفة» المباشرة التي تمت عبر تغلب لغات هذا الآخر

على البحث عن خصائص تميزها عن غيرها، ولم يكونوا واعين أنهم حين يفعلون هذا «يؤدون خدمة ممتازة للتقليديين ويعترفون أن قصيدة النثر ليست شعرا، وإنما هي فن آخر، له خصائصه ومميزاته» (6)، ولكننا نؤثر أن يتم التعامل مع «قصيدة النثر» على أنها شعر - أولا وأخيرا - ومن ثم نبحت عن سميات الشعر نفسه، كما تبدو من خلالها ومن خلال النماذج المدروسة.. نبحت في مقومات الشعر وخصائصه العامة.. وهذا ما سنعمل على تطبيقه، وذلك من خلال دراستنا لعناصر: الإيقاع، اللغة الشعرية، الصورة الشعرية والرؤيا، وهو ما يجب الكشف عنه داخل القصيدة النثرية، دون أن نغفل - بطبيعة الحال - ما يمكن أن يميزها عن غيرها، ولكن داخل هذه العناصر..

ومقالنا هذا سنجعله أول حلقة ضمن هذا العمل، حيث سنبحت فيه عنصر «الإيقاع» في «قصيدة النثر» من خلال نموذجين رائدين هما: أنسي الحاج ومحمد الماغوط، على أمل أن نتناول بقية العناصر في مقالات أخرى تالية..

لم يعد الوزن العروضي ضروريا في النص الشعري، ولم يعد هو الذي يحدد جوهر هذا النص وإبداعيته، لكن ما الذي يمكنه إذن، أن يعوض هذا الوزن في قصيدة النثر ويكون دليلا على أنها تحتوي إيقاعها وتشيده بشكل مختلف ومغاير للقصيدة التقليدية أو قصيدة التفعيلة؟!..

إن مفهوم «الإيقاع الداخلي» أو الموسيقى الداخلية التي نتحدث عنها كمعوض تبدو أكثر التباسا على أغلب القراء والمهتمين. مما جعلهم يواجهون قصيدة النثر ويرفضونها متسائلين عن

الحال، فقد حان الوقت لأن نعيد النظر بكل جرأة وصراحة وصرامة علمية أيضا في العديد من المسلمات الحداثية - وأولها المصطلحات - التي شاعت وحملت معها أخطاءها منذ بداياتها، لأن تحديد المصطلحات والمفاهيم هو أول خطوة نحو إعادة البناء والتأمل السليم..

إن بناء «قصيدة النثر» ليس هو بناء «النثر الشعري»، بل يمكننا القول إنه إذا كان هذا الأخير وليد الوعي الرومانسي، فـ«قصيدة النثر» جاءت كتعبير آخر عن تجاوز هذا الوعي نفسه فيما بعد مما يعني «على مستوى الشكل الشعري» (...). التمييز بين (الشعر المنثور) - يقصد النثر الشعري كما ذكرنا - وبين قصيدة النثر. إن الحدود بينهما هي نفسها الحدود بين وعيين وموقفين من الحياة والعالم، بين إحساسين مختلفين بالأشياء ونظريتين مختلفتين إليهما» (5). ولعل من أهم ما يمكن تسجيله في هذا الصدد ذلك الوعي الذي يشرع به مبدع «قصيدة النثر» في إنجاز نصه، فهو حين «ينوي» كتابة «قصيدة نثر» يفعل ذلك وهو قاصد إليه قصدا، عالم بحدود المنجز الذي يعتزم إنجازها والبناء الذي ينوي تشييده.. كل هذا يتم بوعي شعري من قبل «الشاعر»، وهو مدرك، تمام الإدراك، أن ما يكتبه وما يريد أن يكتبه، شعر قبل كل شيء، وهنا يلعب مفهوم «القصيد» أو «القصيدة» دوره، كما أن الناثر يدرك ويعي أنه سيكتب نثرا يقصد إليه، وإن كان سيستفيد من بعض خصائص الشعر التي يحلي بها نثره ليخرجه في حلة جديدة مفعمة بلغة شاعرية متدفقة ومنمقة جميلة..

لقد تناول العديد من النقاد هذه القصيدة، كل من وجهة نظره وزاوية معالجته، ومن ثم عمل الكثير منهم جاهدا

الجمالية تنمو وتتغير وأصبح الشعر المؤلف مجرد قصائد مباشرة خالية من أية جمالية ومن أي لون من الإبداع في الكثير منها، وقد انتقلنا فجأة، ودون أن ندري، من اللغة الصوتية، لغة الخطابة، إلى لغة التأمل الداخلي والمعنى الداخلي، وارتبط هذا الانتقال بفكرة الانتقال إلى مرحلة الموسيقى الداخلية في الشعر وسقوط مقاييس الغنائية التقليدية» (9).

إن تمسكنا بالوزن واعتباره هو أساس الشعر وجوهره الأول، يعتبر جناية في حق الشعر من جهة، وفي حق الإنسان والحياة الجديدة التي تطورت إلى حد كبير، من جهة ثانية، هذه الحياة التي انتقلت من جو الانفعال بالطل والدفع إلى السمفونية التي تحرك داخل الإنسان، لذلك فإن خفوت دور الموسيقى التقليدية تعتبر ضرورة أملتها الاختيارات والتطورات الجديدة، والحاجيات النفسية الداخلية المعاصرة، إنها ضرورة فنية لجدلية الزمن الإنساني والكلمة التي رافقته وتراقفه منذ القديم حتى اليوم والغد» ف«الشكل الشعري الجديد يتضمن من ناحية تجاوز الشكل المحدد النهائي إلى الشكل غير المحدد وغير النهائي، ويتضمن من ناحية ثانية تجاوز الوزن إلى الإيقاع» (10) وفق سيرونة فنية ونقدية معينة.

ولعل هذا ما حدا بالبعض إلى تعريف الإيقاع باعتباره أنه: «تعبير عن توتر عصبي معين، وكل انقطاع في أطرافه إنما يشير إلى انقطاع مفاجئ في توازن العضوية» (11) وهنا تركيز على الإيقاع الداخلي وحركيته.. إن لكل نص مكوناته ودعائمه الأساسية التي تخلق بحركيتها إيقاع القصيدة الحديثة حيث «يتكثف الإيقاع هنا في حركة النمو، في نسيج

هذا الإيقاع وكيفية تبنيه، بل جازمين بعدم وجوده أحيانا، مما حدا بشاعر كبير كشوقي بغدادي إلى أن يعتبر «ما اصطلاح على تسميته بالموسيقى الداخلية مغالطة عجيبة لا تستند إلى أي أساس» وأنه «تسمية غير دقيقة لأن الموسيقى لا تتبع من الصوت نفسه، بل من خلال ربطه مع صوت آخر، ومادام الأمر كذلك فالموسيقى لا تكون داخلية بل خارجية» (7).

وفي نفس السياق يرى عبدالله رمضان أن «الخروج على نظام الأوزان والقوالب جملة هو الخروج على طبيعة الفن الشعري وهدم لمفهومه الذي رضيته الإنسانية في تاريخها الطويل (...) فترتيب الألفاظ والعبارات في الشعر بشكل موسيقي هو مصدر إقناع ومتعة وأداة رائعة للانفعال، وأنغام الموسيقى الرائعة لا يمكن أن نؤشرها فنيا إلا إذا كان هناك انسجام في نظامها الناشئ عن تنوع الأصوات وتتابع الضربات، ثم اختلاط الأصوات في جوقلة واحدة..» (8) وسنكتفي بهذين الرأيين، مع أن هناك آراء عديدة تصب في نفس الاتجاه وتعتبر الوزن هو جوهر الموسيقى، ولا يمكن علاوة على ذلك أن توجد موسيقى أخرى خارج هذا الإطار.. إنه رأي يبدو أكثر تقليدية عما وصل إليه النقد والشعر حديثا، لكن الأدهى هو أن يجعل الشعر ثابتا وبذلك يحكم عليه بالجمود، أي أن الإطار الشعري القديم يجب أن يستمر في الشعر الحديث، حتى وإن اختلفت الظروف والوعي الإنسانيين لهذا الجيل عن سابقيه، بل يعتبر النص الذي يخرج عن هذا «العمود الجديد» هو خروج عن الشعر ذاته، وكأن الشعر محصور في الوزن أو في الوزن والقافية معا، متجاهلا بذلك أن «اللغة تنمو وتتغير والمقاييس

١ - الإيقاع في قصيدة: «من العتبة إلى السماء» لمحمد الماغوط (المجموعة الكاملة - ص 227 - 228: قصيدة: الفرح ليس مهنتي)(16).

تشكل قصيدة «من العتبة إلى السماء» جملة شعرية كبرى، اعتمدت مبدأ التدوير اللغوي والدلالي، وكذا النفسي، في غالبها، إذا جاز لنا هذا التعبير، حيث خرجت دفعة واحدة في صوت حزين يخيم ويهيمن على جو القصيدة بكل تمفصلاتها وعلائقها في صراع داخلي تتحرك وفقه القصيدة، وقد تجلى هذا الصراع في مستويين يتحاوران ويتصارعان بينهما في نفس الوقت. فالمر، مثلاً، كدلالة على الخصب والجمال والنمو وغير ذلك يتصارع مع دال الحزن (المطر الحزين)، وبذلك خرق توقعنا المألوف عنه، والحلم لم يعد ذلك الفضاء الطقوسي الجميل الذي نهرب إليه ونلجأ، كي نحتمي به، بل أصبح مقرونا (بسلم من الغبار) والوجه عوض الإشراق فإنه أثر الحزن كذلك (وجهي الحزين).. كل هذا جعل فضاء القصيدة حزيناً، لينتصر مستوى اليأس على مستوى الخصب والنمو في صراعية تعمق حركة وتناغم العناصر النصية لتنهض في مسافة توجه النص ككل وبالتالي توجه القراءه.. من هنا جاءت التكرارات لخلق تناغم موسيقي آخر أكبر ضمن فضاء النص الشعري ككل.

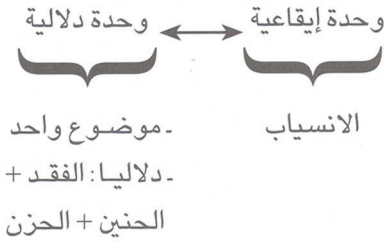
وتشكل كلمة «حزين» المحور الأساسي الذي يجمع بين هذه التوليفات صوتياً ودالياً، فإنها وإن تكررت مرتين فقط نجدها توحد عدة كلمات معجمية أخرى، فكلمة (صلوات) مرتبطة في المرتين اللتين وردت فيهما بكلمة (آهات) مرتين كذلك، بينما وردت كلمة (السماء) ثلاث مرات.

العلاقات الناهضة بين هذه المكونات ويلف الإيقاع هذا النسيج، يسور فضاء النص بدوره، وذلك حين يتخذ الإيقاع شكل توتر المتحول في النص ككل، والذاهب في أكثر من اتجاه والمتداخل في دلالات النص كلها (....) هكذا تصير قراءة عبارة في النص هي، وكى تصل إلينا، قراءة النص كله وقد يفسر ذلك ارتباط مفهوم الإيقاع الداخلي بمفهوم الكلية للنص بحيث يستدعي واحدهما الآخر ويوجبه، وبحيث يشكلان معاً نسق النص الحديث»(12).

وتضيف يمنى العيد أن «ما يولد الموسيقى في الشعر ليست فقط التفعيلة، وأنواع تشكّلها، بل أجزاء أخرى تبدو بالنسبة لقصيدة النثر أكثر أهمية منها بالنسبة لقصيدة التفعيلة، بحكم تخلي الأولى عن هذا الجزء الذي هو التفعيلة والتشكيل ومن ثم محاولتها تكثيف الموسيقى بالأجزاء الأخرى، وربما شحن جزء من أجزاء العنصر مما يجعل الموسيقى كأنها مولدة به»(13).

من هنا سنحاول مقارنة الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر ضمن بعض عناصره التي يتولد منها، خاصة التكرارات بأغلب أنواعها و«التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد»، و«التوزيع على جرس بعض المعجمية والموازاة بين حروفها...»(14) و«إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذبول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلوّنة المتعددة»(15) وذلك حسب ما يتسع له المجال، منطلقين من نصين شعريين أحدهما لمحمد الماغوط بعنوان «من العتبة إلى السماء» والثاني لأنسي الحاج من ديوانه الأول الرائد (لن) تحت عنوان «البيت العميق»:

خلق تقفية داخلية من جهة، ثم عمق الجو الحزين في القصيدة، باعتباره حرف التأوه بامتياز، من جهة أخرى، ونمثل لهذا الإيقاع في علاقته بالوحدة الدلالية بما يلي:



كما تمثل هذا الإيقاع الانسيابي من خلال ما أشرنا إليه من تكرار ومدايق ومقاطع متوازنية بشكل ظاهر أو خفي تتوحد فيما بينها دلالياً:

- المطر الحزين - وجهي الحزين.
- ظهور محدودة - راحات مضغوطة.
- كل الآهات والصلوات - كل التنهدات والاستغاثات.
- ملايين الأفواه والصدور - آلاف السنين والقرون.

إن هذه المقاطع تشكل توازياً من خلال هذا التكرار المقطعي، أنتج جمالية إيقاعية خاصة، ثم إنه يرد في سياقات مختلفة لا تجعله تكراراً «ممللاً» أو «مائعاً»، هذا بالإضافة إلى توزيعه الجيد عبر خلق توقع صوتي لدى القارئ بمتابعته ثم الإخلال بهذا التوقع والانتقال إلى توازن آخر بعد مقاطع غير متوازنية (تفصل) تتوسطها، مما جعل الإيقاع متنوعاً بالسياق أيضاً، حيث نجد نفس الصوت الموسيقي في سياق آخر وهكذا.. كل ذلك خلق - وعلى نحو أجمل وأهم - توازياً مركباً بين الجمل / الأسطر زمنياً ومكانياً.

وقد شكل التوزيع الجيد للصوائت والصوامت بعداً جمالياً وموسيقياً /

غير العنوان - مرتبطة في الأولى بجو دلالي حزين من خلال علاقتها بباقي الكلمات، وضمن السياق، ثم وردت مقرونة في الثانية بـ(الغيوم: س 17) وأخيراً اقترنت بـ(البكاء) - س 22 - ولا يخفى ما تدل عليه هذه المفردات داخل سياقاتها من جو حزين يائس.. يبدو أن هذا التكرار يشكل نسقاً موضعياً جزئياً في الظاهر لكنه في الحقيقة يخيم بدلالته على جميع القصيدة، كما أشرنا، حيث نجد تكراراً دلالياً لهذه المفردات التي تصب في حقل واحد كئيب (الظهور المحدودة - آه يا حبيبتني - من ملايين الأفواه والصدور - الغيوم - بكاء السماء..). مما يشكل إيقاعاً انسيابياً، من خلال تكرار الوحدات الدلالية والصوتية التي جاءت مكثفة ومرتبطة في غالبها بواو العطف (5 مرات) كرابط صوتي ودلالي يفيد الاشتراك بينها، وبذلك امتك النص قدرة على التمثيط فيزيائياً وصوتياً.. تمثل صوتياً من خلال الكلمات السابقة والتي جاءت في أغلبها مرتبطة بحروف المد الآن - حزين - ظهور - سماء - آهات - صلوات - استغاثات) مما عمق رمزية الحزن في النص وعكس طول المعاناة والعذابات وامتدادها من جهة أخرى هذه العذابات التي تقاسيها الذات الجماعية ككل (نا) حيث لا يشكل ضمير (الأننا) إلا جزءاً من هذه ال(نا) الجماعية، مما جعل الشاعر ينتقل بسرعة من ضمير المتكلم المفرد الذي بدأت به القصيدة إلى ضمير الجماعة ثم ينتهي بضمير المتكلم ولو كقناع، وبذلك كان استعمال الضمير «يعني» التضمن لدرجة لا تثير العين كما هو حال أدوات العطف التي تمارس فعلها في غيبة عن العين القارئة» (17) دون أن ننسى أن هذه الهيمنة لصوت (الهاء) الذي ساعد في

هيمنة للمقاطع القصيرة الدالة على النفس الأخير الذي يدل بدوره على الحركة أكثر، ثم تتبادل هذه الهيمنة في وسط القصيدة إلى أن نصل إلى السطر الأخير حيث هيمنة المقاطع الطويلة.. لتنتهي القصيدة بهذا النفس الطويل، وبهذا الاستغراق الزمني البعيد، وكأن الأمر يتعلق بصرخة بدأت معتدلة ثم شرعت في التنوع بين البطء والسرعة وحركية الانفعال، إلى أن وصلت إلى الأخير لتنتهي على شكل تنهيدة طويلة حزينة يائسة..

إن هذا التنوع الذي رأينا له دلالة قوية تنسجم مع دلالة القصيدة التي انبثت على صراع بين محوري الدلالة والصوت، فمحور الدلالة يجسده الحزن واليأس والعذابات، لكن محور الصوت هو في الحقيقة نمو وحياء وحيوية، هذا الصراع سينتقل إلى حركية القصيدة ليشكل - أخيراً - صورة صراع بين الواقع كمعطى خارجي، وبين الذات الشاعرة المتألمة والمعذبة كمعطى داخلي.. إنها علاقة توتر كبير، لنعيش بذلك مع الشاعر تجربته، وهو يقودنا في جو من التمزج الوجداني عبر الأسطر فلا يجعلها خاضعة لنسق ثري مسترسل. كما هو الشأن في النثر، بل إنه بذلك يشعرنا بنفسيته المتراوحة والحزينة في تموج يأس خضع له النص دون ضغط قسري أو صنعة أو اجترار للتجربة المتدفقة.. وما كانت لتتاح له هذه الحرية لو اعتقد وتقيّد بشروط الوزن والقافية وظل حبيساً لمعمارية مسبقة وموجهة، بعيدة عن إيقاع النفس وحركيتها وحيويتها..

الإيقاع في قصيدة «البيت العميق» لأنسي الحاج (18):

أما قصيدة أنسي الحاج فتشكل هي أيضاً. ولو بنحو أعمق وأعقد. جملة

وكذلك دلالية خاصة أن هذا التوزيع جاء ليخدم الجو الدلالي العام للقصيدة، بحيث كان في غالبه حزيناً يوحى بطول المعاناة وعمق العذابات التي تمارس على أنا/ نحن الشاعر، ضمن صدى متواتر داخل هذا الحيز الصوتي الدلالي، بالإضافة إلى هذه الجموع المتتالية في القصيدة، التي تذوب فعل (الأنا) داخل الجماعة، وتزيد الإبهام، وهي جموع ارتبطت في غالبها «بأل» التعريفية (الظهر - الصلوات - التهنيدات.. وأحياناً بالإضافة (ملايين الأفواه) كلمات المسيح - آلاف السنين..).

وقد حاولنا تطبيق تقنية المقاطع حتى نتابع جو التغيير الذي يحدث في القصيدة، في علاقته بنفسية الشاعر بعد تقسيم المقاطع إلى ثلاثة:

- مقطع قصير: صامت + صائت، ويشير إلى الزمن القصير (م. ق).

- مقطع متوسط: صامت + صائت + صامت ويشير إلى الزمن المتوسط (م. م. م).

- مقطع طويل: صامت + صائت + صائت ويشير إلى الزمن الطويل (م. م. ط).

وخلصنا إلى أن إيقاع القصيدة يبدأ بالتساوي، حيث وجدنا في السطر الأول ثلاثة مقاطع متنوعة (م. ق + م. م + م. ط) ثم تتوالى هيمنة المقاطع القصيرة بشكل كبير، مع توسط ورود المقطع المتوسط ونذرة الطويل الذي سيأخذ مكان المقطع الطويل فيما بعد (س 9 + س 10) ثم يتساويان معاً في السطرين (11 و 12) وهكذا.. إلى أن نصل إلى السطر الأخير حيث تفوق المقطع الطويل.

إن الإيقاع من خلال هذا الوصف، يتسم بالتنوع من حين إلى آخر، ليبدو هادئاً في البداية، ثم يشرع في التنوع مع

الشعرية واحدة كبرى في غالبها، وإن جزئت إلى أسطر قليلة أو عديدة حيث تخضع لتموجات حالة النفس، وضمن توقيعات موسيقية خاضعة لها، وبذلك تخلص الشاعر من كل نظام مسبق «لوقف» لينتج قصائد متلاحمة متكاملة الأجزاء، متينة العلاقات، حيث لا تنتهي الجمل تركيبيا ودلاليا مع نهاية السطر، بل تمتد إلى أبعد من ذلك، وللتدليل على ما نقول، فإننا اخترنا قصيدة «البيت العميق» كنموذج للدراسة، على أنها تمثل تقريبا أغلب قصائد الديوان في العناصر الأساسية لقصيدة النثر إيقاعيا، كما سنرى «فالقصيدة بنيت على شكل دائري تبدأ بنفس متوتر وإيقاع مأساوي يصل درجة أكبر من الاضطراب والصراع والحوار الحاد كلما تقدمت القصيدة في بنائها إلى أن تصل إلى الأخير ليؤكد لنا حقل الاختناق كفعل / نتيجة لعناق البيت

والدخان (يتعانقان والظل غائب) وفي آخر القصيدة (اللحم الملعء خطف الظل واخنق) .. وتبتدئ القصيدة داخل سياق كلي متكامل بجملة طويلة تتجاوز حدود السطر لتتوقف - توقفا خفيفا - في السطر الخامس مشكلة وقفة دلالية كـ «حبس ضروري للأصوات حتى يسترجع المتكلم / الشاعر نفسه فهي (أي الوقفة) في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية» (19) إذ لا تعدو هذه الوقفة أن تكون تدفقا للحالة الشعورية النفسية للشاعر، والتي جعلته مندفعاً منذ البداية، ذا نفس طويل، ليبدأ بالتقطع والقصر فيما بعد منتقلا من صوت قوي توقف عند هذه الدفقة الأولى والقوية، ليأتي بعده الصوت الآخر / الثاني وهو صوت قصير يشرع في

التضائل من سطر إلى آخر حتى يبلغ السطر (17)، علما أن الوقفة لا تعدو فيما بين السطرين (6) و(16) أن تتجاوز سطرا واحدا لا يتعدى - إذ طال - جملتين (س 9) ويقصر إلى حد كبير ليصل إلى كلمة واحدة (س 16) ثم يتمثل في جملة واحدة بين (س 17) و(س 19) وأخيرا جملة واحدة تنتهي بها القصيدة ..

إن ما نقصده هنا بالجملة، تحديدا، هو الجملة النحوية اللغوية، التي تؤدي معنى ما لو جزئيا، وليس المعنى الكلي للنص، دون أن ننفي ما قلناه من قبل من كون النص يشكل جملة واحدة كبيرة إيقاعيا ودلاليا.. إن هذا التأرجح بين الدفقة القوية والقصيرة، ثم المتوسطة ثم القصيرة يفسر لنا حالة الشاعر النفسية، وهو يكتب هذه القصيدة، ضمن توليف إيقاعي واحد سنسميه «الحالة الشعرية الهذيانية» أو «الاختناقية» تلك الحالة التي تكون فيها البداية صرخة قوية يخرج النفس الأول خلالها قويا شديدا ليبدأ في التقطع بين إطلاق كلمات أو جمل متقطعة توحى، بدورها، بتقطع النفس وضعفه، بعد أن ذهب التدفق الأول بأكبر قدر من الجهر.. وأخيرا هناك نفس ما متوسط كزفرة أخيرة توحد بين المقاطع الأولى والمتوسطة ك لحظة موحدة وكزفرة أشبه ما تكون بما يتلفظه الإنسان في آخر لحظة الهذيان أو الاختناق قبل أن يصحو أو يلفظ أنفاسه الأخيرة..

إن هذه الحالة تكون مصحوبة دائما بالتركرار بجميع أنواعه ولذلك فعلينا أن نبحث عن هذا الجانب داخل القصيدة لنرى دلالاته الموسيقية والدلالية.. لنبدأ بالتركرار الصوتي قاصدين به تكرار القالب النحوي الذي يشكل تكرارا صوتيا داخليا بين الجمل:

6- ندفن اللحم ولا نثأر له

2- ندفن اللحم ولا نبكيه / ندفن اللحم ولا نعرفه

10- ندفن اللحم ولا نقلع البيت

إنه تكرر لهذا النسق النحوي: فعل + و + لا + فعل + مفعول به (الهاء9.. ثم نجد توازيا صوتيا/ نحويا آخر:

12- ندفن اللحم ونأكله

13- نأكله ونبصقه

14- نبصقه ونزرعه

15- نزرعه «ل» نخنقه

وهذا التوزيع الجيد لهذين النوعين من التوازي خلق داخل القصيدة نفسا موسيقيا وإيقاعيا داخليا، يحاول تعويض الوزن الخارجي، في جانب منه، وليخلق أيضا قافية داخلية، تعتمد على توزيع عادل للكلمات والأصوات والمقاطع، مما أنتج تعادلا دلاليا لحقل الدفن المرتبط باللحم «إن عملية دفن اللحم هذه لا يمكن أن نعزلها عن عملية الاختناق التي تصاحب القصيدة كلها من البداية إلى النهاية، وهذا التوكيد التكراري أو التكرار التوكيدي ما سنقف عنده الآن مع تكرر الكلمات.

يطالعا في البدء تكرر كلمة (لا حاجة) في المقطع الأول الطويل حيث ارتبطت كلمة (حاجة) بحروف النفي (لا) ليأتي كل ما بعدها منفيا ترفضه ذات الشاعر.. إن هذا النفي الطاعني على المقطع ككل يوحي لنا بإيقاعية نفسية ثائرة ومتوترة، تجعل اللا جدوى مساوية للعالم ككل، لتصل قممتها في آخر المقطع (س 4) ينضاف إليها تكرر كلمة (القرع) ثلاث مرات.

لا حاجة للقرع للقرع للقرع

مما عمق صوت القرعة وجعله يتكرر بتكرار الكلمة «ثم هناك كلمة (اللحم) المتكررة ثماني مرات، بالإضافة إلى

الضمير العائد عليها والمربطة في غالبها بكلمة (دفن) (5 مرات)، وكذلك (البيت) و(الدخان) وغير ذلك.. وكلها شكلت حقا دلاليا يؤشر على جو مأساوي يمتزج فيه الدخان بالقرع، واللحم والدفن والغرق والريح والأكل والبصق.. وهذا كله ليعمق جو المأساة داخل البيت العميق الذي يحوي كل هذه التكرارات ويوحد بينها داخليا، إن تكرار الكلمة هنا هو تكرر للحدث وتجدد للزمن الدلالي للنص، وكأننا وسط جو جنائزي جمع جميع أنواع الموت والوحشية (ندفن - نغرق - اختنق - الدخان - الأكل (أكل اللحم) - البصق.. مما يخلق توترا للرائي أو السامع يجعله يشعر بالخوف والتقزز والتفكك.. إنه عالم الانهيار التام والدرامي.. هذا العالم الذي يسيطر على أغلب قصائد الشاعر بل إن «الدبوان في الدرجة الأولى تعبير عن التفكك، وعن الانهيار الجسدي والروحي» (20).

ونكتفي بهذه التكرارات، علما أنه لا زال هناك ما يقال حولها، خاصة تكرر الحروف وعلى رأسها حرف العطف (الواو) الذي يوجد بشكل مكثف، ليلعب دورا رابطا بين الأسطر، من جهة، والدلالة، من جهة ثانية، وموحدا في الأخير بين أطراف القصيدة وجوها المأساوي التفككي المتوتر منذ البداية حتى آخر كلمة (واختنق)، معلنا نهاية التفكك وانتصار فعل الاختناق والمأساة بعدما عاشت الذات كذات منشطرة في انفصام وتشرد حاملة بداخلها كل هذا الانهيار: انهيارها كذات، وانهيار العالم الذي تعيش فيه، وبالتالي انهيارها داخل هذا العالم نفسه..

وبذلك نجحت القصيدة في خلق جو انفعالي متقطع تكثر فيه عملية البتر

إيقاعات الحروف والكلمات والمقاطع.. وإنما التجربة الشعرية هي التي تبني نظامها الموسيقي بكامل العفوية والتلقائية» (23) من خلال الحركات والذبذبات التي تنتج عن اهتزاز النفس فتكون بذلك «الإثارة الانفعالية هي السمة الغالبة التي تجسد العناصر الموسيقية للجملة الشعرية» (.....) عندئذ يصبح الإيقاع جزءاً عضوياً في بنية القصيدة التي تتشكل من توترات نفسية في آنات زمنية تواكبها، ويقوم المتغير وفقاً لتلك الآنات باحتضان المناخات الانفعالية وخلق تلاحم عضوي في معمار القصيدة وهندسة بنائها اللغوي والذي يتخذ من التعبير صيغته الإيقاعية المتساوقة مع انفعال النفس» (24).

وهكذا تتضافر جميع العناصر والأجزاء من أجل خلق إيقاع للقصيدة كالتركيب اللغوي و«التكرارات الشكلية التي تفرض بنية إيقاعية على الزمن الواقعي للنص من حيث أنه زمن ممثل» (25) والتوزيع والتوقيع على جرس ألفاظ وحروف معينة والبياض وغيرها.. وبذلك تبني القصيدة شكلها الذي هو ليس «مجرد» وزن «وإنما هو نوع من البناء، لهذا يبقى ككل بناء، قابلاً للتجدد والتغير، ولا تتبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تتبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس، وراء التناغم الشكلي الحسابي تناغم حركي داخلي هو سر الموسيقى في الشعر» (26).. كما يقول أونيس، وهو نفس ما تؤكد سوزان برنار من «أن الشاعر النثري الذي يبحث على غرار الشاعر الوزني عن صبّ الزمن في أشكال إيقاعية ووضعها في بنية عقلانية منظمة بواسطة مقاطع منتظمة وتكرارات وبناءات

والتقطع والانتقال المفاجئ والتكرار بالإضافة إلى تكرار الفعل الذي يهيمن على القصيدة، دالة على حركيتها وعدم استقرارها واستقرار إيقاعها، وبالتالي إيقاع النفس الشاعرة التي يهيمن عليها جو التوتر والتفكك، جعل الإيقاع تقطيعاً، مما قربها إلى الحديث الحي الذي «يكثُر فيه البتر والانقطاع والالتفاف المفاجئ للتعبير عن تغيير الفكرة وانقلاب العاطفة» (21)، وولد بريقاً شعرياً كثيفاً وإيقاعاً يركز على تفجرات اللغة وحركتها عوض الرنين الجرسى الخارجي.. فالشاعر هنا يمارس ولادته وهو يمارس ولادة القصيدة، فتكون تموجات الكلمات والألفاظ خاضعة لتموجاته هو، وليس العكس..

كل هذا جعل قصيدة النثر - في قسم كبير منها - خصوصاً عند أنسي الحاج - ذات بناء «فوضوي» ظل وما زال يقدم نفسه كبناء متميز وكبنية جديدة خاصة ومتماسكة.. هذا النمط الفوضوي - كما يقول كمال خير بك - ليس مجرد حالة، وإنما هو تصور ومفهوم، أي نتاج تنظيم واع لوحدة القصيدة وكيفية تنظيمها في الوجود، تلك الكيفية التي تتميز بسمة الفوضوية، إنها بتعابير أخرى «فوضى مفكر فيها» ومنظمة تنظيماً في إطار محدود وفي كيان عضوي مغلق ويقال له القصيدة «حيث تشارك عناصرها المكونة في تجسيد طبيعتها العنيفة والهدامة» (22).

فقصيدة النثر إذن، ومن خلال ما رأينا، تخلق إيقاعها الخاص، هذا الإيقاع الموسيقي الذي يأتي «متساوقاً مع النفس الإنسانية - فهنا يسود الانسجام المطلق بين اللغة الشعرية والإيقاع الموسيقي، إن الشاعر - في هذه الحال - ليس هو الذي يختار أوزانه وقوافيه ويفاضل بين

ونقف عند هذا الحد، علما أننا لا ندعي الإحاطة بمفهوم الموسيقى أو الإيقاع في قصيدة النثر، ولكن حسبنا أننا عرجنا عليه حسب ما يتسع له المقام لنقول إنه «دون المادة الشعرية لا تجدي الموسيقى ولا يجدي الإيقاع (30) لأن التعبير في الشعر مرتبط أكثر باللغة الشعرية التي تميزه عن غيره من الخطابات.

هوامش:

Susanne Bernard: "Le poeme eu (1)
Prose: De Baudelaire jusqu'à mes jours", Librairie A. 6. NIZET, Paris (Ve) 1994, France, P.9.

(2) خصصنا لهذه القضية مقالين، أحدهما يحمل عنوان «الشعر المنثور في الأدب العربي الحديث»، والآخر «إشكالية المصطلح في قصيدة النثر» سيصدران قريبا..

(3) أثّر هذا الموضوع في كتابات كثيرة ومقالات عديدة، وخرج أحيانا عن جانب البحث العلمي والفكري إلى جانب التعصب السياسي وأصبغ صبغة أبعدته عن البحث الرصين، لذلك أثرنا عدم الخوض فيه.

(4) محمد الصالحي: «قصيدة النثر: تأملات في المصطلح» مجلة نزوى العمانية، العدد العاشر، أبريل 1997م، ذو القعدة 1417هـ / ص: 82.

(5) محمد جمال باروت: (الحداثة الأولى: مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة «شعر») مجلة المعرفة السورية، عدد 283 / 284، السنة 24، تشرين / أكتوبر 1989، ص: 157.

(6) خليل الموسى: «قصيدة النثر: دراسة في حداثة الشعر»، مجلة المعرفة السورية،

دائرية، لا ينشد أهدافا أخرى تختلف عن أهداف الشاعر الوزني، رغم أنه يستبدل التناظر العروضي والصوتي (المقاطع الصوتية والقافية) بتناظرات من نوع آخر بحيث يقترن كل منهما بالإقاعات الشاملة، مدمجا في نظام هارموني، يصل غناؤه بغناء الأرض (27)؛ فإن هذه القصيدة «الجديدة» أو «الأجد» - على حد تعبير عبدالعزيز المقالح - دائما تبقى خاضعة في إيقاعها «لأننا» الشاعر لا خارجها لتخلق لنا بريقا شعريا كثيفا يجعل القارئ يشعر به (أي بهذا البريق الشعري) الذي كان يعيشه الشاعر نفسه، وانعكس في حركة القصيدة مما يخلق «لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها، لكن هذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية من مدّ في تفجرات الأعماق وإلا تحولت إلى رنين بارد صناعي أجوف» (28).

وفي الأخير نقول إن تخلص شاعر «قصيدة النثر» من الوزن وتعوّضه بعناصر الإيقاع الداخلي هو ما يتيح أحيانا كثيرة «السهولة التي «يحمي» بها الشاعر العناصر الجمالية لقصيدته من التشويه الذي يمكن أن يصيبها نتيجة الخضوع لقوانين الوزن «حيث يحضر» نظام معين من المجموعات الصوتية التي إذا كانت أبعد من أن تلتزم بمنهج إيقاعي، بوقفات أو مسافات منتظمة فإنها توفر لنا مع ذلك منبرا إلقائيا يختلف عن منبر الشعر العادي، القصصي أو الخطابي. وكذلك عن النثر الموقع. إننا هنا بإزاء نسيج من (الكتل) الإيقاعية المتناسبة بدرجة أو بأخرى، والتي يدفع توزيعها إلى التفكير بإرادة واعية، من قبل الشاعر في إعطاء نصه مساحة موسيقية منتظمة» (29).

- العدد 260 / 261، السنة 22، أكتوبر / نوفمبر 1983، ص: 174.
- (7) نقلا عن خليل الموسى: «قصيدة النثر: دراسة في حداثة الشعر» (م.س)، ص: 137 - 138.
- (8) عبدالله رمضان: «قصيدة النثر وحركة التجديد في الشعر الحديث» مجلة الطليعة الأدبية، عدد (11)، السنة السابعة، تشرين الثاني 1981.
- (9) عبدالعزيز المقالح: «أزمة القصيدة العربية المعاصرة: مشروع تساؤل»، دار الآداب، الطبعة الأولى: 1985، لبنان، ص: 109.
- (10) أدونيس (علي أحمد سعيد): «زمن الشعر»، دار العودة، بيروت / لبنان، الطبعة الثالثة: 1983، ص: 165.
- (11) محمد عزام: «بنية الشعر الجديد»، دار الرشاد الحديثة، الطبعة الأولى (ب.ت) البيضاء، ص: 116.
- (12) يميني العيد: «في معرفة النص»، دار الآفاق الجديدة / بيروت، دار الثقافة: الدار البيضاء، الطبعة الثانية: 1984، ص: 101.
- (13) نفسه، ص: 98.
- (14) نفسه، ص: 98.
- (15) أدونيس: «في قصيدة النثر» مجلة شعر، ص 77، العدد 14، ربيع 1960، السنة (4)، دار مجلة شعر، بيروت / لبنان (ب.ت).
- (16) محمد الماغوط: «المجموعة الكاملة»، دار العودة، بيروت / لبنان (ب.ت).
- (17) محمد بنيس: «الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها - ج 2 - الرومانسية»، دار توبقال، الطبعة الأولى: 1990، المغرب، ص: 105.
- (18) أنسي الحاج: «لن»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 1982، لبنان، ص: 44 - 45.
- (19) جون كوهين: «بنية اللغة الشعرية»، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الطبعة الأولى: 1986، المغرب، ص: 55.
- (20) خالدة سعيد: «حركة الإبداع»، دار الفكر، الطبعة الثالثة: 1986، بيروت / لبنان، ص: 62.
- (21) محمد النويهي: «قضية الشعر الجديد»، دار الفكر، الطبعة الثانية، فبراير 1971، ص: 52.
- (22) كمال خيربك: «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي - الثقافي للاتجاهات والبني الأدبية»، دار الفكر، الطبعة الثانية 1986، لبنان، ص: 364.
- (23) محمد الطريسي: «تحليل الخطاب الشعري» من كتاب «قضايا المنهج في الأدب واللغة» (مؤلف جماعي)، دار توبقال، الطبعة الأولى 1987، المغرب، ص: 91.
- (24) عبد القادر فيدوح: «مقال: «حركة الحداثة العربية: الوظيفة النفسية للإيقاع»، مجلة كتابات معاصرة اللبنانية، المجلد (3)، العدد (11)، آب / أيلول 1991، ص: 64.
- (25) سوزان برنار: مقال: «قطبا قصيدة النثر: التنظيم الفني والفوضى الهدامة»، ترجمة: مياسة دع، مجلة راية الاستقلال الأردنية، العدد 18، أيلول / سبتمبر 1992، ص: 65.
- (26) أدونيس: «زمن الشعر»، ص: 14.
- (27) سوزان برنار: (م.س)، ص: 67.
- (28) أدونيس: «مقدمة للشعر العربي»، دار الفكر، لبنان، الطبعة الخامسة، 1986، ص: 94.
- (29) كمال خير بك: المرجع السابق، ص: 297.
- (30) أدونيس: «مقدمة للشعر العربي»، ص: 92.

ما هي قصيدة النثر؟

بداية، قد لا يكون تحليل عبارة، أو مصطلح «قصيدة النثر» إلى مكوّنيه الأساسيين: قصيدة، ونثر، ضرورياً إلا لسببين: الأول لغوي، يوضح أن المصطلحات النقدية لا يمكن أن تأتي اعتباطياً، كما هو الحال في معظم النظريات الألسنية حين تفسرها بالعلاقة الاسم بالمسمى. والثاني نقدي، لأن هذا التفكيك ضروري لكشف العلاقة بين الأطروحات النظرية، والنصوص الإبداعية التي افترضتها. مما يتطلب الإجابة على سؤالين أساسيين أيضاً، وهما: من أين جاءت تسمية هذا المصطلح بقصيدة النثر؟ وكيف تم تركيبه كذلك؟. ومن الواضح أن الإجابة على كلا السؤالين واحدة، ولا يمكن تقسيمها إلا نظرياً. لأن المعنى اللغوي لقصيدة النثر لا يؤخذ من المعجم أو القاموس العام لمفردات اللغة، ليدل على أشياء محددة ثابتة؛ وإنما يؤخذ من دلالاته على نصوص متحركة في زمكانيتها الإبداعية، وعبر مستوياتها البنيوية.

• نديم دانيال الوزه

أكانت هذه الأجناس مقتضبة أم مرسلّة، تقريرية أم إنشائية، مباشرة أم إيحائية. وهي مادة الشعر الذي كان والنظم على علاقة متماهية أثبتت بعض المنظومات بطلانها(2).

أما كيف تم تركيب التعريفين في مصطلح واحد هو قصيدة النثر؟ فهذا لا يمكن الإجابة عليه إلا بمعرفة القواسم المشتركة بينهما. وهي تقوم على علاقة سمات القصيدة، وتماثلها، مع سمات بعض أجناس النثر الأدبية المختلفة. وما دام الشعر لم يكن يختلف عن النثر بغير الوزن الذي كان يمنح هذه السمات بعدا غنائيا، غالبا ما تفتقده حين نثرها. وبما أن نظم بعض القواعد النحوية، وغيرها، إضافة إلى تطور النثر واشتماله على عناصر غنائية قد شكل بأحادية شعرية النظم، ليشكك بتعريف الشعر ذاته على أنه قول موزون ومقفى، فإن الحديث عن قصيدة منظومة، وأخرى منثورة، ليس ممكنا وحسب، وإنما هو المدخل الصحيح لتعريف قصيدة النثر، ومعرفة أشكال بنائها.

إذن، صار من الممكن تماما تعريف قصيدة النثر على أنها كل قصيدة خالية من الوزن والقافية(3).

وعلى الرغم من الفراغات التي قد يتركها هذا التعريف الأولي - كالسؤال عن الغاية من كون القصيدة نثرية، وليست منظومة؟، وكالسؤال عن مسوغات انتقال القصيدة من النظم إلى النثر؟، وغير ذلك من الأسئلة - إلا أنه تعريف ينسجم كليا مع سياق المصطلحات الشعرية العربية، وخاصة ذلك المصطلح الذي ماهى الشعر بالنظم حتى فترة قريبة.

أما لماذا هو تعريف أولي؟ فذلك لأنه يشمل، أساسا، مجموع الشعر غير

وبما أن التعريف اللغوي - اصطلاحيا - لا يمكن الوقوف عليه بغير الاتكاء على حركة النصوص ذاتها، كان لا بد من اقتراح هذا التعريف للقصيدة (وللنثر) بما يلائم سياق حركتها، وعلى أن لا يكون هذا التعريف محددًا لمفهوم القصيدة إلا بما يشير إلى ما هو متعلق بهذه الدراسة. بمعنى أنه لا ينبغي تعريف القصيدة، هنا، بما هي مفهوم مطلق. لأن هذا التعريف الإطلاقي لا يمكن في سياق متحرك أصلا. إضافة إلى أنه قد يخرج مدلول القصيدة عن خصوصية علاقته بالنثر، الشيء الذي قد يربك منحى هذه العلاقة، ويجعله شاملا حتى للقوائد المنظومة، مما يسوغ القول باقتصاره عليها، دون حاجة إلى امتداداته النثرية. وهذا القول قد لا يبدو خاطئا الآن إلا من حيث النتيجة، لذلك كان تفاديه عبر النظر إلى كيفية بناء القصيدة من المعلقات إلى المطولات إلى قصيدة التفعيلة وصولا إلى قصيدة النثر عملا لا بديل عنه(4).

وبعد التأكد من فعل ذلك يمكن القول: إن القصيدة شكل شعري يتطور، محافظا على بعض السمات الثابتة التي يمكن الوقوف عليها في كل مرحلة شعرية، مع إضافة سمات جديدة لها في كل مرحلة متقدمة، أو مكتفيا بما هو جديد منها. وما دامت هذه الدراسة شكلية تقتصر على كيفية البناء بمعزل عن دلالاته، لذلك سوف يكون اقتصارها على ما هو شكلي من هذه السمات منطوقيا تماما.

وإذا كان مفهوم القصيدة متعددًا، وخلافيا، وبحاجة إلى ضابط حتى لسياقه، فإنه من البدهي أن يكون تعريف النثر من المسلمات المتفق عليها، ما دام لا يخرج عن كونه مطابقا للغة في مجموع أجناسها الشفوية والعلمية والأدبية.

أسباب كتابة قصيدة النثر لضعف في المهارة العروضية. الشيء الذي يرفضه واقع التجربة الإبداعية إذا لم يناقشه. بل علاوة على ذلك إن ما يعزز تمايز قصيدة النثر، بتخليها عن الوزن والقافية، وتعريفها على هذا الأساس، هو مفهوم القصيدة ذاتة. إذ أن هذا المفهوم، وكما قلت، يتطور في سياق متحرك، وانتقالها، أي القصيدة من النظامية إلى النثرية سوف يغير، حتما، في خصائصها وسماتها، لولا أن بحث ذلك سوف يتعلق بمفهوم القصيدة كقصيدة، وليس بكونها نثرية..

أما لماذا هذا التوقف مطولا على السمات المشتركة بين القصيدتين المنظومة والنثرية؟، فالسبب ليس لرغبة بالمقارنة بينهما، وإنما للتأكد على أن قصيدة النثر هي قصيدة، وليست جنسا أدبيا مستقلا. ولهذا السبب، أيضا، كان التنويه إلى أن الأجناس الأدبية كلها، بما فيها القصيدة، منظومة أو نثرية، قد تشترك في بعض السمات السردية، ولا سيما البنيوية منها. ولكن، على أن لا يزحزح ذلك ما للقصيدة من تمايز جوهري هو شعريتها.

وربما صار واضحا أن هذه السمات المشتركة تتحدد في العلاقة بين قصيدة النثر والقصيدة المنظومة بما لهذه الأخيرة من سمات مشتركة مع الأجناس الأدبية كافة. وهي سمات ناتجة عن الطبيعة البنيوية للسرد اللغوي ذاته. فمع أن بنية السرد الوصفي تختلف عن بنية السرد الحكائي، عن بنية السرد التأملي، إلى آخره. إلا أنها، جميعا، واسمة لهذا السرد أيضا، وعلى اختلاف أنواعه، شعرا ونثرا.

وإن يكن ذلك يستوجب التمييز بين

المنظوم، وليس قصيدة النثر وحدها. ولأنه، بذلك أيضا، يتيح المجال لاقتراح تعريف أوسع دلالة، إذا كان ذلك ممكنا. لكن، هذا، بكافة الأحوال، لن يمنع من التأكيد على صحته، وسيما أنه تعريف شكلي يدل بدقة على توصيف القصيدة بأنها نثرية.

ولكي لا يدخل البحث في لعبة شكلانية، سطحية، بعيدا عن بنية النص بما هو قصيدة شعرية، سوف يكون وسم جميع الأشكال المعروفة، أو الممكنة، بشرط أن تكون غير منظومة، باسم قصيدة النثر، مفيدا، بل لازما في منحنيين: الأول، تجاوز الخلاف بين قصيدة النثر والشعر الحر باعتبار هذا الأخير مستوى من مستويات الأولى. والثاني، تجاوز بحث العلاقة بين سمات قصيدة النثر والقصيدة المنظومة، إلى بحث العلاقة بين سمات القصيدة النثرية وسمات الأجناس الأدبية غير الشعرية أيضا.

وإن كنت سأرجئ بحث المنحى الأول باعتباره يدخل ضمن بحث مستويات البنية، فلأن بحث المنحى الثاني هو المرتكز الذي يقوم عليه بحث المستويات وكيفية بنيتها في بنية قصيدة النثر. مع ملاحظة أن الأجناس الأدبية المختلفة: قصيدة، قصة، رواية، مسرحية، قد تشترك، جميعا، في بعض السمات البنيوية. مما يفي أن يكون اشتراك القصيدة النثرية والقصيدة المنظومة في معظم هذه السمات مدعاة للقول دائما: إن قصيدة النثر هي نفسها القصيدة المنظومة، وقد تخلت عن الوزن والقافية. ليس لأن هذا القول ليس صحيحا إلا في تجارب محدودة، أو هي متراكمة من غير تمايز إلى حد الإهمال. وإنما لأنه قد يرد

تجمع قصيدة النثر مع القصيدة الموزونة، والتي لا تكاد تميزها عنها إلا بالتخلي عن الوزن والقافية؛ فأكد أجيب: إنها سمات متزايدة، لا يمكن إحصاؤها، طالما أن سياق تطور القصيدة الموزونة لم يزل متحركاً. على الرغم من وصوله في بعض اتجاهاته إلى دوائر الاجترار، فالخواء غير القابل للتفاعل مع سيرورة حركة الإبداع الشعري وصيرورتها المتطورة. لذلك قد أكتفي بالسمات الأكثر حضوراً في سيرورة هذا التطور، باعتبارها كانت من أبرز الأسس البنيوية في القصيدة القديمة، لولا أنها فقدت، مع مرور الزمن الإبداعي، جوهريتها البنيوية، لتأخذ صيرورة شكلية، افترضتها جدلية العلاقة بين المعنى والمبنى في القصيدة الحديثة(5).

فإذا كانت التصويرية والحكاية وما يتبعها من مشهدية وتجسيمية وحوارية وبوحية، من أكثر البنى عضوية في القصيدة الطليعية الشفوية، فإنهما لم يعودا في القصيدة التموزية مثلاً، أكثر من سمات شكلية لبنية القصيدة الرؤيوية. ومع ذلك فإن القصيدة النثرية، شأنها شأن القصيدة المنظومة لم تكن حركتها في سياقها التجديدي، تصاعدية من الشفوية إلى الرؤيوية. وإنما ترافعت هاتان الحركتان الأخيرتان في حركة واحدة، ضمن السياق التجديدي، أو التطوري للشعر العربي عبر مراحل كافة. لذلك لا يمكن، ولا بأي حال من الأحوال، الوقوف على تمايز قصيدة النثر بسمات كالشفوية أو الرؤيوية(6). لكن ذلك قد يبدو ضرورياً، تماماً، لدراسة بنيتها الدلالية بما يعزز شكلها الشعري كقصيدة ولإجمال ذلك كله أورد عدداً من الأمثلة للتدليل على هذه السمات من خلال القصائد النثرية ذاتها. وأبدأ بقصيدة

السرد الشعري والسرد النثري، تماثلاً واختلافاً، في مرحلة تالية. غير أنني، حالياً، سأكتفي بالسمات الشكلية لكل من بنية السرد الشعري والسرد النثري، بما هي سمات لقصيدة النثر فقط.

وهذا يعني أن هذه القصيدة لم تُسمَ كذلك، حين تخليها عن الوزن والقافية، إلا أنها سوف تشتمل، أيضاً، على مجموعة من الأشكال البنيوية التي تظهرها كنص له سمات نثرية أكثر وضوحاً مما لو كان نصاً منظوماً. وهذه السمات سوف تقترب أكثر فأكثر من مثيلاتها النثرية. وخاصة حين اقتراب قصيدة النثر من الأشكال البنيوية للأجناس الأدبية التي تمايزت في مراحل معينة عن الشعر بأنها تقوم على بنية نثرية(4).

لكن، قد لا يكون هذا التشابه الشكلي بين بنية وأخرى كافياً للدلالة على تشابههما في البنية ذاتها. إذ قد يكون شكل البنية لكل من القصيدة والقصة حكاية، وفي الوقت نفسه قد لا يشتركان في كيفية البناء هذه. بل ربما اشتركا في كيفية بعض الجوانب من هذا البناء، لاختلافاً في جوانب أخرى. وهكذا يمكن التأكيد دائماً على أن نعت القصيدة بالنثرية، إنما يعني تمييزها عن الشعر المنظوم بالتخلي عن الوزن والقافية كشكل سردي للاقتراب من الأشكال البنيوية لهذا الشعر بما تحتمله، غالباً، من سمات مشتركة مع جميع الأشكال البنيوية للأنواع الأدبية. مما يمهد البحث، بعد ذلك، لدراسة علاقتها مع هذه الأنواع، مؤكداً على تمييزها كقصيدة، ترافق انتشارها مع ظهور بعض الأجناس المختلفة عنها كالنصوص الحرة، ونصوص الكتابة.

أما ما هي أبرز السمات الشكلية التي

«اللعبة» للشاعر بندر عبد الحميد :

حينما تمر الطائرات المسافرة
على ارتفاعات عالية
فوق القرى البعيدة
يتوقف الأطفال عن اللعب

ويرفعون أيديهم الصغيرة فوق
عيونهم

وهم ينتظرون إلى هذه اللعبة
الجميلة المسافرة
وحينما تختفي وراء الغيوم
المنتاثرة

يندفعون بقوة

وراء كرة ممزقة

ويرددون أغنيات قصيرة

لا يعرف أحد

من أين جاءت أول مرة (٧).

يرى محمد جمال باروت عبر حديثه
عن القصيدة الشفوية في سورية، أن هذه
القصيدة لا تخرج عن كونها «نثر إنشائي
مبسّط، يخبر عن مشهد خارجي في
الحياة» (٨). ليخلص من ذلك إلى أنها أقل
شعرية من قصائد أخرى للشاعر عبد
الحميد نفسه. وإن كان باروت محقا فيما
ذهب إليه، وفق مقاربته بتلك، إلا أنني قد
أستطيع توجيه ما قاله اتجاها آخر، بحيث
أؤكد معه على أن البنية الشكلية لهذه
القصيدة هي الحكائية المشهدية. وهي بنية
انعكاسية، ثنائية، ما دامت تعتمد الطباق
البلاغي بين الطائرة والكرة الممزقة،
والعلاقة بين الفاعل / الطائرة، والمنفعل /
الأطفال. لكن هذا قد لا يمنع من أن تكون
هذه المشهدية أعمق شعرية لدى المتذوق
المعاصر من مشاهد منظومة كثيرة.

ومن القصائد الشفوية ذات البنية
الثنائية قصيدة «قدر» للشاعر بول
شاوول:

ماذا تخبي الأصابع في مخمل

فراغها؟

نحو شمس

غامضة

ينفتح

وجه

مفجوع (٩).

أيضا هذه القصيدة نثرية من وجهين:
من جهة لأنها تخلو من الوزن والقافية.
ومن جهة لأن خلوها هذا قد أوضح
إيقاعها النثري باعتبار أن بنيته الشكلية
صورة انعكاسية، على علاقة عضوية
ببنيتها الثنائية: ١- الفاعل / الشمس، ٢-
المنفعل / الوجه والأصابع. وهذا كله
يوضح بنيتها الشفوية.

ومن القصائد التي تشترك في بنيتها
الشكلية والدالية مع المقطوعات الغنائية
الشامية، قول الشاعر محمد عمران:

ماءة حبة عنب

تحلم بمنقار العصفور

ماءة حبة قمح

تمشي إلى قم النملة

ماءة زهرة

تطير إلى الفراشة (١٠)

فهذه القصيدة لا تحاكي البنية الشكلية
والسرديّة للقصائد المنظومة وحسب،
وإنما قام الشاعر بتوزيع سردها على
شكل أشطر متقابلة أيضا. فهي قصيدة
نثرية، فقط لأنها تخلو من الوزن والقافية.
ومن السمات الشكلية المشتركة بين
القصيدتين النثرية والمنظومة يمكن
الوقوف، أيضا على القول الشعري.
وهذا، غالبا، ما نقرؤه في الشعر القديم
على شكل بيت أو بيتين. وفي الشعر
الحديث على شكل مقطع منظوم وفق
إحدى التفاعيل المعروفة، ومن أمثلة
النثرية قول الشاعر منذر عامر:

مامن رجلٍ إلا وفي فيه ماء المرأة

ذلك طقسٌ أوّل

ومنه ابتدأ العطش الأبدي!! (١١)

فهذا القول يعتمد على بنية أحادية إن كان من حيث بنيته الشكلية، أو من حيث علاقته بدلالته ما دامت خالية من الفعل المنعكس أو الدرامي.

ومن البنى الأحادية يمكن ذكر الصورة. أكانت منقولة أم متخيلة. وهذه الصورة، ربما، تكون خالية من البنية الدلالية، مما يجعلها قريبة من غرض الوصف في الشعر القديم. ومن أمثلتها قول الشاعر جمال جمعة.

قالت أشواك الوردية: نحن سيوف
الجمال

قالت الفراشات: نحن أزهار
طائرة (١٢).

فتشبيهه الأشواك بالسيوف، والفراشات بالأزهار، لا يدل على غير هذا الاستمتاع المجاني بتشكيل مثل هذه الصور، أو تخيلها. أما ميزة مجيء هذه الصورة على شكل قصيدة النثر، غير منظومة، فأكثر ما يدل عليها، هو هذا الاحتفاء المباشر بالصورة ذاتها.

ومن هذه الصور ما يقترب من التصوير الفوتوغرافي كقصيدة «قدر»، أو من المشهد السينمائي كقصيدة «اللعبة»، أو من رسم الكاريكاتير كقصيدة «ذكرى» للشاعر أنسي الحاج:

كم

هذا

الليل!

كل نعمة تدفني (١٣)

فصورة النعمة التي تدفن الشاعر، هي صورة تخيلية، لا يمكن معاينتها إلا كاريكاتوريا، وعلى الأخص في الرسوم المتحركة. وهي لم تأت على هذا النحو إلا لغايتها الدلالية. ومثل هذا النوع من

الصور كثير الانتشار في الشعر العربي المنظوم، في قديمه المحدث، وفي جديده الحديث. الشيء الذي سأتوقف عنده في دراسة مستقلة عن الصورة الشعرية.

أما الآن، فأعود إلى ما ذكرته قبل قليل من احتفاء قصيدة النثر بالصورة، أو بالقول، أو بفسحتها عموماً، على اعتبار أن ذلك يشكل خاصية أساسية من خصائصها. وما يعنيه هذا من انفتاح هذه القصيدة الواسع على بعض أشكال الفنون البصرية، مهما كانت أدواتها ريشة أم كاميرا أم غيرها.

وأيضاً، لقد أشرت كثيراً إلى علاقة قصيدة النثر بالأجناس الأدبية. وكما أسلفت في علاقتها مع هذه الأجناس: خاطرة، قصة، رواية،

إلى آخره، أشكالها السطحية. ولم يكن ذلك إلا لتبقى متميزة بشكلها كقصيدة.

وفي الحقيقة لم أتوصل إلى أهمية القول إن علاقة قصيدة النثر بأشكال الأجناس الأدبية قد لا تنفي جنسها كقصيدة، وإنما قد تؤكد، إلا بعد تأمل جيداً في مفهوم الكتابة (١٤)، وخاصة فيما يتعلق منه من خلط للأجناس الأدبية، حيث تبين أن قصيدة النثر في محاولاتها الجادة، لكي تبقى بمعزل عن هذا الخلط - ومهما كانت طبيعته تضمينية أم متماهية - لم تحاول أن تأخذ من الأنواع أو الأجناس الأخرى سوى سماتها الشكلية العامة. وهي فعلت ذلك، ربما لأن هذه السمات قد تساعدها، ولو شكلياً، على تأييد جنسها أو نوعها كقصيدة. وربما لأنها، أيضاً، سوف تعزز السمة الشكلية لها باعتبارها نثرية، وليست شعراً حراً أم مرسلًا، إلى آخره. فقصيدة «موت الشاعر» (١٥) مثلاً،

لسانك طويلا» (17).

ومن خلال هذا المقطع ربما يتضح أن خلل هذه القصيدة المشار إليه، إنما يأتي من كثرة سردها النثري الذي لا تحتمله القصائد الطويلة عادة، ولا سيما إذا ما كان منفلشا، بلا بنية دلالية، أو شكلية، تماسكه، كما هو الحال المتعثر في غير هذين المقتطين.

أما قصيدة أدونيس «مفرد بصيغة الجمع» (18) فهي قصيدة نوعية، ليس في تجربة أدونيس وحدها، وإنما في سياق حركة الشعر العربي كله. وربما لأنها كذلك، قد لا تحتاج للتدليل على شعريتها إلا بالإشارة، مثلاً، إلى دراسة عميقة لبنيتها الشعرية - كان قد قام بها إلياس خوري (19) - وربما لهذا كله سوف يكون القول في أنها قصيدة، وليست جنساً أدبياً آخر، بالغ السهولة. ذلك أن الجميع ممن كتب عنها، كانوا قد أكدوا على شكلها الروائي، لولا أن هذا الشكل لم يأتها من بنية الرواية ذاتها، وإنما من خلال استعارة الزمن الروائي كشكل خارجي لبنيتها الأنطولوجية، أو كامتداد تاريخي تتفاعل معه القصيدة في لحظاته الملأمة لرؤية الشاعر. وربما أكثر ما يتجلى ذلك في تقسيمها إلى أربعة عناوين رئيسة: 1 - تكوين، 2 تاريخ، 3 - جسد، 4 - سيمياء، وفي تبويب كل قسم منها بعناوين متفرعة، أو بأرقام ترتيبية، مما يدل على أن «مفرد بصيغة الجمع» هي قصيدة متكاملة الأجزاء، وليست مقطوعات شعرية متفرقة، كما يمكن قراءتها من غير أن تفقد شيئاً من خصائصها الشعرية:

«الجمعة ينتهي باكراً من عمله يسير بين أشجار الزيتون خفيفاً يتكئ على ظلالها لم ينحن إلا ليحتضن ما لا ينحني لذلك لم يغفر له السلطان لذلك لم تقتنع به

تكاد، للوهلة الأولى، لا تستقر على توصيف شكلي لجنسها الأدبي، أهو نص حر، أم خواطر مرسلّة، أم غير ذلك؟. وهي، على أية حال، لا تخلو من ضعف في سردها الشعري؛ الأمر الذي شكل سبباً من أسباب قلقها الشكلي. غير أن اعتبارها قصيدة نثرية يؤكده شكلها المقارب للسيرة الذاتية مادامت كقصيدة لم تأخذ من فن السيرة غير سمتها الشكلية الخارجية.

أما شعرية هذه القصيدة فهي قائمة، بالرغم من خللها، على تجاوز فن السيرة بنثرية اليومية - فسحة وسردا - للبحث الوجودي في كينونة الشاعر بانتمائه الإنساني الذي يمكن التدليل عليه من خلال هذا المقطع:

«مررت بهم؟

رحلتك إلى العالم السفلي،
مصادفتك (أنكيديو) لم تكن طيبة،
وشربت من صاحبة الحانة كأساً من
النبيذ وأتبعته بعشر، ونظرت بوله
إلى صدر العاهرة التي ضاحواها
(أنكيديو)، ولكنك لم تتحول إلى بشرٍ
في سجل الأمم المتحدة» (١٦).

أو بكينونته كشاعر، وقد قامت هذه القصيدة بمجملها على إبراز الظواهر الاجتماعية والحضارية التي تعمل على موتها: «ومررت على صحراء سيناء، وخاطبت موسى، وحفظت صوته في عليّ على الطور، ولثغت بأسماء لا يعرفها البشر، وغدوت طفلاً، ونسيت الأحلام والأسنان، ورأيت النور ينبع من الأماكن، وعبرتك الأضواء، وحكيت عن اللامرئيات، فوضعوك على الحجر، ومسحوا رأسك، وأثوا بالماء، وغسلوا جسدك النجس، وسملوا عينيك، وواروك القبر، وعندما أردت الصراخ: بحثت عن

ألهذا كنت الخالق يلبس شكل
الخليقة،
والماء
يتزوج
شكل الإناء؟ (٢١)
وكذلك بقية أجزاء القصيدة ومقاطعها،
على اختلاف في الطول والقصر.

القرية إلا بعد أن مات» (20) وكذلك هذا
المقطع:
«أيها الضوء،
خُلقتَ إلهاً ويرفضك الظلام
ألهذا كنت العين الوحيدة التي خُلقت
من أجل
أن تسكنها الظلمات؟

المراجع والهوامش:

- (9) بول شاوول، قصائد (مجلة الطريق، بيروت، عدد آذار 1985) ص 211.
- (10) محمد عمران، كتاب الملاحة (دار المسيرة، بيروت، 1980، ص 28).
- (11) منذر عامر، ظهيرة نائمة (مجلة الكرمل، قبرص، العدد 28، 1988) ص 155.
- (12) جمال جمعة، نصوص اسكندنافية (مجلة الكرمل، قبرص، العدد 35، 1990) ص 169.
- (13) أنسي الحاج، الرأس المقطوع (المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2، 1982) ص 67.
- (14) حول مفهوم الكتابة يمكن أن ننظر: محمد جمال باروت، مصدر سابق، ص 129-147.. بول شاوول، كتاب الشعر الفرنسي الحديث (دار الفارابي، بيروت، 1987) المقدمة، ص 43-46.
- (15) عبد اللطيف خطاب، موت الشاعر (مجلة الناقد، لندن، العدد 1، أيار 1989) ص 44-45.
- (16) المصدر نفسه، ص 45.
- (17) م، ن، ص 45.
- (18) أدونيس، مفرد بصيغة الجمع (دار الآداب، بيروت، 1988).
- (19) إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر (دار ابن رشد، بيروت، 1988، ص 118-61).
- (20) أدونيس، مصدر سابق، ص 21.
- (21) م، ن، ص 184-185.

- (1) حسب علمي لا توجد دراسة متكاملة حول تطور القصيدة العربية عبر عصورها كافة، وإنما ثمة دراسات متفرقة حول مفهوم القصيدة في كل عصر.
- (2) حول علاقة القصيدة بالنثر أو بالنظم، يمكن أن تقارن مع: أنسي الحاج، لن (المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2، 1982) المقدمة، ص 810.
- (3) قارن هذا التعريف وتفصيلاته، مع: جبر إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة (المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1979، مقالة «الشعر الحر والنقد الخاطيء» و؟؟ ص 15.
- (4) حول تطور الأجناس وتمايزها عن الشعر يمكن أن ننظر مثلاً: ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة د. جمال شحيد (معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982).
- (5) حول جدلية العلاقة هذه، انظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر (دار الطليعة، بيروت، 1978).
- (6) حول الرؤيوية والشفوية يمكن أن تعود إلى: محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه (اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981).
- (7) بندر عبد الحميد، احتفالات (وزارة الثقافة، دمشق، 1978) ص 40.
- (8) محمد جمال باروت، مصدر سابق، ص 117-118.

سليم بركات

وضوح القضية غموض النص

• إبراهيم اليوسف

كنت أقاتل واللوردات يقيسون على شرفات فنادقهم بالناظور مساحة أشجاني ونواميس الرهبة حيث يعوم على أسرة دينوكا ملاكان من الثلج...
« كل داخل سيهتف لأجلي »
(المجموعات الخمس ص 16)

للحقيقة إن أية دراسة للشعر العربي بعامة، والسوري منه بخاصة، فيما إذا أغفلت اسم سليم بركات؛ هي قاصرة، تعسفية.. ذلك أن الاسم بحق، قد أعطى القصيدة الجديدة آفاقاً لامتناهية، حيث وشمها بأنفاسه الحرة ورائحة أصابعه، فهو صاحب تجربة معروفة على نطاق واسع جداً، بل صاحب تجربة (منجزة) رغم أنه لا يزال مستمراً في إبداعه، وأن يديه لاتزالان بعد في الصلصال — كما يقال...

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وكي لا نكون مبالغين كثيراً، فإن سليم بركات في الوقت نفسه - لا يمكن النظر إليه على أنه تجربة قد نمت خارج مختبر الشعر... فهو انفعال وتفاعل مع الإرث الذي اتكأ عليه (وباعترافه الشخصي) ولكنه بتوقه المعروف لم يبق في حدود دوائر أحد، بل راح يجبل طينة قصيدته على طريقته الخاصة...

ستنام، أعرف أن غصنك ذاهب «لينام، أن ثمار هذا الغصن والأوراق ذاهبة وجذعك ذاهب لينام، أني ذاهب والريح ذاهبة، وأرضك مثلنا ستنام: فاملاً راحتك بخردل وقطيفة وانثر زبيبك في ظلال أخضر تجتازه الأجساد مثل القافلة

واذهب فأنتك ذاهب نحو التواريخ المعادة كالصدي والمهمة.

الغبار، لشمدين

لأدوار الفريسة وأدوار الممالك

ص ١٠٤ - ١٠٥ - المجموعات الخمس

بشكل جيد فهو لا يغرق في الشعارات والفجاجة، وكذلك فهو يمنح الشرعية الجمالية للأبعاد التي يتناولها... هذه الشرعية التي قل ما يفكر بها الشاعر الكبير ابن القضية الكبيرة... علاقته بهما الخاص هي علاقة الريح بالأتون، كل منهما يهب الآخر فعالية وتحفيزاً، فالنار تطهو العصف من الغبار العالق بجسده السريع أثناء مهامه الجسام والريح تبارك أنفاسها حتى يزداد اللفح بدوره.

وفي اعتقادي، إن لجوء سليم بركات إلى النثر وكتابة -أرواح هندسية- فقهاء الظلام - الريش - إلى جانب عمليه السيرويين - هو دليل أكيد على حرصه والتصاقه بمتلقيه. فهو لا يترك باباً إلا ويطرقة، كي يتم - حضور كلمته - وهو في كل مقابلة صحفية تجري معه - يؤكد أن علاقة المبدع بقارئه - إنما هي الأساس، ولكن هل يكسر شاعرنا الجدار الذي يحول بينه وبين جمهرة متلقيه بعامة (فيما إذا استثنينا النخبة قراءه الأثريين).

بالأكيد سيكون الجواب هنا بالنفي، ذلك أن نصه الصدامي، يراوح بين قارئين، أحدهما عكس الآخر، يصر على ضرورة أن يمسه النص وأن يتغلغل في عالمه (كونه هو المعنى بهذا الخطاب الأدبي) وهذا من حقه... لولا أن سليم بركات، لا يجهل هذه الخصوصية، وسواها...

بل أن نصه مسكون بلهفة هذا المتلقي عينه، وأن أصابعه محتلة به الأمر الذي يشكل بالتالي قطيعة مع القارئ (الآخر)، ربما ستستغرق كثيراً من الوقت... وهذا بالتحديد ما يحول دون انتشار نصه عمودياً وأفقياً، كما هو مطلوب.

ليس كلتا النقطتين - بالطبع - في صالح الشاعر إذا ما أسلمنا بأن دور الأدب

سليم بركات يجد نفسه سليل معاناة استثنائية، لذلك فهو يحاول أن تصرخ كل الأشياء لديه، معربة عن حجم مساحة الألم، وربما هذا الإحساس هو الذي يقوده من دمه إلى المبكى... بكل الطرق التي يمكن أن توازن معادلة تعامله اليومي مع كل ما يحيط به.. باختصار شديد سليم بركات صحافي لامع - وشاعر جد متميز في ميدان الشعر، وكاتب رواية من الطراز الرفيع في هذا الحقل، وكاتب سيرة مثير في مجال الأدب السيروي لدرجة أنك تخاله يكتب سيرة شمال كامل خارق غارق في حمأة النسيان ولجة التغيب... إن مثل هذا الأمر ليس اغتباطاً لديه، بل إن له دلالات كثيرة - سنحاول الإشارة إليها ولو بسرعة، ذلك أنه حوذي الأبعاد المهمة وسفير الشمال والجهات الأخرى، يفك طلاسم الجهة الغامضة، ويتهجى مجازرها.. وضحكها كي يعكف على فك الأمراس عن عنق أدركته عقد الأنشطة وأصابع الرعب... قبل أن تشتت به بلاغه الأمواس.

سليم... الطفل الكردي المشاكس الذي لا تهدأ روحه ولا تستكين أمام إنذار أو وعيد مسكون بالحكمة، بالعنف والرقعة.. معا... حيث لا توسط بين هذين القطبين المتنافرين - كما يرى هو في مقابلة أجريت معه، اتكاؤه على إرثه من المعاناة مدروس

سليم... الطفل الكردي المشاكس الذي لا تهدأ روحه ولا تستكين أمام إنذار أو وعيد مسكون بالحكمة، بالعنف والرقعة.. معا... حيث لا توسط بين هذين القطبين المتنافرين - كما يرى هو في مقابلة أجريت معه، اتكاؤه على إرثه من المعاناة مدروس

جد باهظة في أكثر الأحيان - وكما هو معروف ...؛

فجأة كالقنب / فجأة كالقينة / فجأة
ممرح / فجأة كبصل الفأر / كالموقد /
كالبرهان / كالدلهية / كخفير ...

بالشباك ذاتها

ص ٨٢ من المجموعات الخمس

ربما أن اللغة الحلمية هي التي توازن
إشكالية الإيصال عند الشاعر، لأن نصه
يروم الخلق الثاني للأشياء تماما - وهذا
ما يجعل قارئه خاسرا سلفا أول الأمر،
مادام أنه لا يمكنه التباهي باستظهار هذا
النص - وبمثال أكثر تشخيصا إن حالة
قارئه هذا أشبه تماما بحالة الجائع الذي لا
يكفيه أن يشبع من تناول طعام قدم له في
(الحلم) المنام ...

عبر مساحة النص يبدو شاعرنا وكأنه
بهلوان ماهر، ينصرف بمفرده إلى
إضاعة مصابيح تتوزع أبهاء كرنفال
كبير، عبر هندسة جد غريبة.

بيد أن هذه الأضواء المتبدلية وعلى
براعتها تكاد لاتسعف متقيا في الاهتداء
إلى ضالة مفقودة بحد ذاتها.

سليم فانتازي من الطراز الأول، دواته
الدهشة، ومن أدواته الإبهار ... يخلب
متلقيه عبر المخيلة الغارقة في الخصوبة
واستحضار التفاصيل وتخيرها بدقة ..
في سياق رسم صورة تنقطر مفارقة
ومرارة وحنانا واغترابا ..!!

2. إن الجرأة التي تجري في عروق
الشاعر، مع دمه .. كانت تدعوه إلى عدم
التعامل مع - تابوات - مسبقة من خلال
رؤية مسبقة - أو تقديسية، بل أنه لم يكن
ليولي الشرانق والإسارات التي كانت

والفن ينبغي أن يكون مباشرا، سريعا ...
وأن الأغنية هي ضحكة المقاتل، وأن
القصيدة هي زوادته .. ونشيدته، وحنين
غامض يدخل في تكوين الدم وتشكيل
الروح

وإذا كان قارئ نثر سليم بركات على
وشك أن يقول دائما: هذا ما كنت سأقوله
أنا .. فإنه إزاء قراءة نصه الشعري
سيقول لا محالة: هذا ما لم يكن يدور في
خلدتي.

لاشك إن كثافة نص الشاعر موظفة
بإتقان، وهي ليست اعتباطية فالشاعر
يتحدى الذائقة العامة المحكومة بأنماط
مختلفة من وجهة نظره، وهذا تحديدا
يكن وراء انصرافه إلى اللعب بالنار غير
خائف على أصابعه وهو يهدم تابوات
كثيرة عبر هز المتلقي - في أعماقه -
ودعوته لمجاوزة التهالك المهين -

والتأسيس لموسيقا أخرى تتخذ مسارا
عكسيا مشاكسا أيضا .
قراءة نص الشاعر ليست مستحيلة،

وهي كذلك ليست بالمسألة السهلة، إذ لابد
من الاستعداد أثناء الانغماس في لحظته
الوثابة دائما، مادام القارئ متورطا سلفا
في الإقدام على مغامرة، قاد نفسه إليها
متطوعا ...

١- إن قصيدة الشاعر هي القصيدة
المتجددة، شديدة العمق، التي لاتنتهي -
دفعة واحدة وهي تعكس من الواقعي
لمحا سريعا، خافتا قد لاتعلق به
الحواس غير المتمرسه لذلك، بيد أن
القصيدة تمنح مفاتيحها وأغنتها -
تدرجيا لمرتاب طقوسها في حال تكرار
المغامرة والألفة والتواصل، عموما إن
لقراءته متعة تغري المتلقي دائما وتجعله
يقبل على دفع الضريبة حتى وإن كانت

لمواجهة شرسة من خلال إتقان أبجدية خاصة تتلقاها على بدء:
أنا صغيركم أنا الخرف المتناثر من
فوّهة الأغاني / شقيق الهزائم كلها /
شقيقكم، أضع بيضي في أعشاش
الرثاء / وأغطي الجسارات بالريش / أنا
.. آه / كم ملك مر بي / كم أساطير / كم
نهاية.
غدي ضربة الراعي بعصاه على تيس
الجهات

.....

لا انهدام إلاي... شققت مسافاتكم
فتهدلتم من الشقوق سلالات ترفو الغمام
والثلوج ، وأمعنت فرارا بجناحي
فتطائرت ساعاتكم في ظلي كالريش
بالشباك ذاتها... ص 17 و 18 (الغراب)
المجموعات الخمس.

إن اللغة عند سليم تقرر كسل قارئها
(و كأنه يضع في الحسبان خمول
جمهرته الرعوية)....
وتقارع أعداء لا تسميهم كثيرا،
مرمجة شديدة، تدميرية، مشاغبة،
شرسة ، حانية... تتوق إلى أن يتم
بوساطتها هدم كل ما يحوط بها...
وبناؤه حسبما مشيئة ربانها الذي
ينشغل بهمته الأولى ومعه فؤوسه..
وآزامييه ومفرداته... الجرارة:

عاصفا يبدأ الشكل ، عاصفا ينتهي /
عاصفا يبدأ المكان عاصفا ينتهي / وأنا
أحرض التماثيل على قمم الأعمدة / أن
تطلق قمريها الجريح من شباك الحجر.
بالشباك ذاتها ص 47

4. النهوض برموزه الأثيرة، وجعلها
تمت إلى متذوق نصوصه الشعرية،
فأسماء الأمكنة والشخوص ، وتوظيف
الأرقام - كلها تأتلف في وحدة اسرة

تسد طريق الإبداع أية أهمية... وهذا
بالضبط - ما دعاه إلى أن يتمتع بهامش
كاف، أمكنه من التنفس بحرية خلال
محاولاته في صياغة قصيدة، سليمبر
كاتية ، لا تشبه قصيدة أحد:
الطيوف التي من سمس ترفع الفجر
كالستارة / وأنا أيها الشهوي المرتبك
كجناح الزير اشق طريقي إليك بشبكة
المصارع وحرثه / لهائي كرفس وعرقى
صواعق من فراء ناعم.

بالشباك ذاتها - ص 38

3. كذلك... من المفيد أن نشير إلى أن
للتعامل الجديد مع الإرث اللغوي جذورا
تمتد إلى ما قبل مرحلة سليم بركات،
حيث إن أدونيس كان من الأسماء الهامة
التي لم تحفل بحواجز القداسة التي
وضعت للغة... ولكن سليم بركات أنشأ
لنفسه ضمن هذا الفهم - قاموسه اللغوي
- ليس على صعيد الاشفافات والتوليدات
الجديدة - فحسب - وإنما بتوجيهه إلى
الحوشي، والمهمل والنابي من الكلام
وشحنه بمزيد من الشاعرية التي جعلتنا
نوقن المرة تلو الأخرى أن ليس ثمة كلمة
مسبقة الشعرية، وأخرى محرمة عل
الشعر، فالكلمة، تستمد أهميتها ضمن
البنائين:

الخاص والعام؛ وأن المفاهيم الأخرى،
كانت جد قاصرة - يضاف إلى هذا أن
سليم بركات اعتمد على جمهرة جنود
أوفياء من الطيور والحيوانات وأسماء
الطيور والأمكنة التي استوقفتها في
محاولة لأنسنتها أو اخضاعها لجملة
علاقات إنسانية - بدائية جدا - ربما كردة
فعل منه... ليحملها مهمة التصدي

ذليلاً... وتقدم طاغية، أعماقك بين يديك يا شعبي . تعال أنا الوريث الآدمي / لفرائس كمنت لها أجناسها/ ومشى إلى مياعها ميت وحي .

للغبار. لشمدين لأدوار الفريسة المجموعات الخمس ص ١٥٥

6- إن للطقس الصوفي الذي فتح عليه سليم بركات عينيه في صباه وفتوته المختصرين. أثرا بارزا في نصه الأمل إلى الدائرة، والمشبع بالرهبة والغموض المكتنزين كمعادل ونتاج للغائب الاسمى، حيث التوق العارم لارتشاف ماء الكمال والهرولة عاليا إلى حيث لا سدود تقف أمام حشود الأساطير الناهضة متمعمة بإقدامه تدعمها أساطينه الهمجية بتوقعها، وألفتها ضمن هذا الإطار يفهم الشاعر أهمية النص الذي يؤسسه بعد أن يستغرق كثيرا من تعبهِ ومعالجاته... فالنص ديانة.. والشاعر يقود مركبة النبوة التي لا تتقاطع مع ضروب التهويم قط، ولا بأس بأن يكون حظه من النصال والعويل إزاء ذلك بأكثر من حظوظ سواه، بيد أن نرجس الذات في حركة تنام خلال كل هذا، إنه يواكب الأمنيات الجسورة المنفلتة من بين أصابعه الملساء كماء خؤون... أو كأنثى ناكرة لفضاء جميل من الحب طرزته هي بلهفتها وبرهاتها..

7- كذلك إن نص الشاعر يجنح إلى الملحمية، وكأنما تنظيره الشعري يستوجب الحاجة إلى البطل - في زمن ندرة الأبطال اللاوهميين.. وبطله عادة - خارق - عنيف - كما لغته - الهادرة غير المروضة لولا رائحة أصابعه التي لا تشبه

توحي إلى القارئ بأنها معروفة لديه - هو الآخر - مادام داخلا في حرم القصيدة - حامل مفتاح الحالة الشعرية:

بهيجا فلأكن حين أشعل الأرض بعد هذا بالجمهرات / طاعنا كالمحارب بنصالي الأرجوانية المرايا والأسماء / ولي جهالة الصباح وأنقاضه / صاعدا درج المذبحة لجرف البقايا التي أغفلتها الحوافز والأسلحة.

الجمهرات - المجموعات الخمس ص 109

والشاعر عندما يكرر رموزه، فإن التكرار لا يجيء رتيبا البته، كما أن الرمز في النص التالي لا يأتي منقطعا عن سلفه، ولكنه يحمل ألقه ودلالاته الجديدة.. وللإنصاف إن تناول البيئة والارتقاء بها إلى الشعرية من خلال دقائقها الصغيرة وتفاصيلها المهمة أحيانا، والتي يتحاشاها عادة غيره، أوجدت على يدي سليم لتسري في قصائد بعض مجاليه وكثيرين ممن جاؤوا بعده... وانتبهوا إلى المسألة - وهذا مالا يمكن تجاهله أو نكرانه بحال من الأحوال:

في تاريخ 10. 11. 1971 دخل السراي لينذر القائمقام، بأن ابن خلو قد خرج من نصيبين وأنه قادم لقتله وفي اللحظات التالية للإنذار كان رأس القائمقام يتفتت تحت طلقتين من عيار 12 / مم.

إن مجمل رموز سليم بركات تنمو من الداخل، في محاولة لخلق ألفة من الخارج، بعد لحظة القراءة، على عكس كثيرين ممن أبهرتهم الظاهرة، وبدؤوا بتقليده ومحاكاته ببغاويا؛ روناشتا؛ / روناشتا / روناشتا / حددت لك الجهة الأولى في الإنسان ببوصلة / وتركت الإنسان يتيه / فقاتله؛ وخذ أنثاه لياتيك

الخريطة المهشمة والمهمشة، تمارس بحقهم أنواع شتى من السلب، مهددين بطمس ملامح هويتهم، صرختهم تكاد تشبه الصرخة في واد حدوده متاهة، أن فداحة البعد الزمكاني (مضافا إليه الاغتراب في الوقت عينه) هو الذي يكمن وراء الإحساس المر بالفجيعة، ذلك الإحساس الذي يعزز بمعطيات هي مؤلمة أيضا في نهاية المطاف كونها مغترفة من دم لا يخطأ في ترجمة فحواه.... تدفعه للتفكير بأن يرفع روحه إلى أطم ربوبية تبتكر التدابير العائلية، وتخفف من وطأة شخوص لا توسط في سلوكهم، وشخوص مختلفين بهمودهم، وعنفهم وبشراسة تكتنز الهائل، ناهيك عن أنه هو (الشاعر المختلف):

ذهاب لأصمت أكثر من شبهة تكرر
الشكل آدميا آدميا
فلوعتي مكان، وحنيني حنين الوقت
إلى أمومة الجماد.
كأنني هكذا سأعيد على الحقيقة سرد
طوبوها، وأحفن الشمال
حفنا كأنه حنطة لم ينثرها الحراثون
في الأتلام العميقة
لمحاريث الله

تدابير عائلية

وإذا كان الشاعر في تدابير عائلية - يستغرقه مشهد هو الشمال - مسقط رأسه:
ذهاب إلى الأسواق، ذاتها، المنذورة
لشمال لم ينثره الحراثون في الأتلام
العميقة لمحاريث الله، حيث عواصف
القماش في الأروقة، عواصف بسيطة في
الأروقة تجلجل بطاساتها النحاسية

أصابع أحد، إنه يعرف ذلك السوبرماني - بل إن كلا منهما يعيش الآخر، ويلتبس به. إن البرهة الظليلة بأحزانها واحباطاتها تجعله يفكر باشغال وظيفه شاغرة دائما، وهي قيادة كل ما حوله لإحساس بخذلان الأشباه وعدم جدارتهم بالمهمة التي ينتطعون لها، لذلك فإنه يؤسطر للرجل الأنكيدوي المختلف كي يشفي غليله أمام هول الانكسارات

يا ابن صليل وهتاف النعمى والثدي
تقدم..
ويا ابن القول الأكثر مما سيقال
تقدم..
ويا ابن الحب المسفوح ورائحة
الخردل والسماق تقدم
يا ابن حياة تتجانس في ميزان الموت
تقدم

وأى شمدين / أرى خلف قوائم بغلته
الشقراء متاريسا وبنادق تعلو... / وحلما
يتدحرج من أبواب التكنات / (....) وأراهن
أن نشيدا كنشيدي يعلو خلف قوائم بقله
شمدين

- للغبار، لشمدين، لأدوار الفريسة
وأدوار الممالك - المجموعات الخمس ص

126 - 121

مهابة - تدابير عائلية

حقيقة أن كلا من قصيدتي سليم
بركات الأخيرتين - تدابير عائلية - مهابة -
كان من اللازم أن تجري عنهما دراسة
مطولة ومنفصلة، فهو الشاعر غزير
الإنتاج، يحاول التأكيد عبر هاتين
القصيدتين على رهان قديم له، يتعلق
بشغفه وقربه من أناس مدربين في تخوم

طباعة (عروق السوس) البارد - وأنا أتبع
العتالين من شاحنة إلى شاحنة)
- تدابير عائلة -

فإنه يومئذ على طريقته الخاصة -
 مشيراً إلى أشياء كثيرة - تضاريس
 نهائية لأوجاع مهاياد (هي الحروب
 تتسلق الشاحنات هاربة بالأنين السوري
 إلى العتالين ليصعدوا أقوياء إلى الحروب
 القوية).

إنه يتبع حبة القمح التي ترفعها
«أصابع» العتال إلى الشاحنة، وهي في
طريقها إلى الحروب (؟؟؟؟) حيث ثمة أياد
من الجوع تستند إلى الفضيحة التي
تتدلى منها هذه الحروب كعنقول الموز.

ثمة لحظات عابرة هنا، تكاد تلزم
الشاعر أن يسجل مقارنة ما لوسم
المسميات بأسمائها، بيد أن تذكره في نهاية
الأمر ذلك الغرابي التواق لبناء مختلف ...
إن هذا اليقين هو الذي يردعه... فالشمال
رهانه الدائم، وهو لامناص له من منداته
بكل ما أوتي من ألم ودموع وقلق:
.... شمااااااااااا

وأنا أحفن القلق من كمال أعضائي
المستقرة في شهواتها،

ريثما ترد إليه الأبعاد صدى أوجاعه
كي تمطر فوق مساحات سهول
وذرا منذورة لأشكال كثيرة من الغل
والظمأ...

والجوع الذي يتقيه الشاعر بتدابيره
العائلية تلك، هو وجه من وجوه ضياع
مهاباد ومحاكمة غل الرصاص للقاضي -
وأقول «جارجرا» GAR GIRA - فجأة،
وعسفا أمام ضمير الإنسانية المتفرج
بكسل وخمول.. كمؤشر على سقوط أحد
الأحلام الكردية المتأخرة جدا، في وقت
أصبح فيه لكل علم ثمة عيون وقلوب

ممالك لأنهم أفاقون و «مهورون» وعلى
سبيل المثال: ثمة من جاء بعد سليم
متناولاً بعض رموزه الأثيرية: الحجل -
الجبل - السفح - الذرا ... ألخ.
دون أن يضيف إليها، معتمداً عليها من
خلال شعرية مسبقة الصنع - لترقيع
نصوصه الباهتة ...
ولكن .. هيهات .. مادامت عروش
المرض والوهم زائلة هي الأخرى ...
وهذا إن دل على شيء - فإنه ليدل على
علو قمة هذا الشاعر المهم ... أولاً وأخيراً

أم اتفقنا، و بدهيا أنه لا يمكن الخوف على
تجربته مادام أنها قد رسخت ملامحها
بقوة وأنه قد بدأ ينظر إليها كواقع ..
في وقت تتشابه فيه أصوات الجميع - بل
إن ثمة كثيرين - يقلدونه حتى في طريقة
كتابه .. وسعاله .. وأسلوب تدوين
رسائله ... ولكن انعدام الموهبة .. عند
اغلبهم .. و اللاصدق الذي يعانیه بعضهم
الآخر يجعلان نصوصهم تندحر إلى
الهاوية حتى ولو أنه تشبثت بالجبل
والرجال الرجال، فشخصهم زائلة وبلا

الهوامش

- دار التنوير - لبنان 1982 ط 1
- 10 - أرواح هندسية - رواية -
- 11 - بالشباك ذاتها بالثعالب التي تقود
الرياح - شعر - دار الكلمة للنشر - بيروت
1987 ط 1
- 12 - فقهاء الظلام - رواية -
- 13 - الرئيس - رواية -
- 14 - لمزيد من المعلومات راجع مجلة الحرية -
- 19 - 25 - ت 2 - 1989 (سليم بركات - معاناة
استثنائية وشاعر استثنائي - إبراهيم
اليوسف).
- 2) لقاء أجراه أمجد ناصر مع سليم بركات
- ليس المراد بالشمال هو المعنى
الجغرافي الدقيق وإنما للدلالة على جهة
هامشية ... أثناء طاولات مفاوضات
السلام الدولي.
- هم الشاعر الخاص لم يكن شرنقة تأسره
بل كان بمثابة جسر يكفل التواصل مع
الجراحات الأخرى المشابهة
- * المقال عبارة عن فصل مجتزأ من
مخطوط حول سليم بركات شعرا ونثراً.

- سليم بركات . مواليد القامشلي .
لم ينه دراسته الجامعية في قسم اللغة
العربية بجامعة دمشق ..
عمل سكرتيراً لمجلة الكرمل والتي يرأس
تحريرها محمود درويش .
صدر له :
1 - كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج
أيضاً، شعر منشورات «مواقف» - 1973 - ط 1
2 - هكذا أبغضت موسيسانا، شعر (منشورات
«تريونف» - 1975 - ط 1)
3 - كنيسة المحارب، مذكرات (منشورات
الأعلام الموحد . م . ت . ف . 1976 - ط 1)
4 - للغبار، لشمدين لأدوار الفريسة وأدوار
الممالك، شعر، الأعلام الموحد . م . ت . ف . 1977 ط 1
5 - الجماهرات، شعر، دار أبين رشد - 1979 - ط 1
6 - الجندب الحديدي، سيرة، دار الطليعة
1980 - ط 1
7 - الكراكي، شعر - ضمن المجموعات
الخمس 1981 -
8 - المجموعات الخمس ط 1 1981
9 - هاته عاليات النفير على آخره - سيرة

(المثروك بانبا)

بين شعرية النص ونثرية الحياة

محمد شويحنة

إذا كان المبدأ الأساسي في كل نقد أدبي ألا ينطلق من أطر مسبقة، صيغت سلفاً، بحيث يجعل النص متهما يقف ليحتكم إليها، فإن المنهج الأكثر مواءمة أن نبدأ من البسيط، حيث مسلمات الأمور تقود إلى قراءة تعني بالتعرف وصولاً إلى التوصيف، فتحاول مثل هذه القراءة اكتشاف البناء الشكلي الذي نهض بالمضمون أو قدمه في بنية فريدة لا تتكرر.. أو يجب أن لا تتكرر. وهنا تبرز خصوصية كل عمل أدبي، بل تبرز صعوبة المهمة النقدية من خلال العمل على فعاليات أساسية تكشف عن الخاص والعام، الذاتي والموضوعي، الكلي والجزئي، الثابت والمتغير.. أما بالنسبة لقصيدة النثر، أو ما يكتب اليوم على اختلاف أشكاله ثم يدرج تحت هذا المسمى، فالأمر يبدو إشكالياً ملتبساً، ولا سيما إذا نظرنا إلى الظروف الولادية التي حكمت ظهور هذه القصيدة، فبدت كأنها الحمل الحرام أبي إلا أن يرى الوجود، بالرغم من حجم النفور الهائل الذي لقيه هذا المولود وما زال يلقيه. لكن المشكلة لم تعد في وجود هذا الكائن أو عدمه، بل في طريقة التعامل معه أو في مبدأ هذا التعامل أصلاً. والأزمة القائمة الآن أن قصيدة النثر ما تزال مغيبة ومهمشة لم تلتفت لوجودها الذائقة النقدية، ولا سيما الأكاديمية، بل لم تحتو نقدياً أهم تجاربها المتميزة حتى الآن على صعيد ما أنتج عربياً.

متعددة، وربما كان أبسطها موقف الشاعر من العالم والوجود، ناهيك عن صلة القارئ بهذه التجارب الناجزة، وحجم هذه الصلة، ومستوى تقبله وتفاعله الذي بات لا يعني حتى بأقل النسب الجديرة بالاهتمام..

قد يبدو مثل هذا القول فائضا موسعا عندما نقدم به لديوان يقدم قصائد نثر، لكنه يقينا ليس أكثر من مقارنة تستضيء بالممكن على طريق معرفة النص أو تحديد موقعه في البناء الفني.

(المتروك جانبا) عنوان لافت لديوان جديد للشاعر محمد فؤاد، بعد ديوانه الأول (طاغوت الكلام) (2). ففي هذا العنوان (الوقفي) الذي لا يحمله نص من النصوص، تنصب مقولة الديوان وخطابه الشعري خاصة، ومقولة قصيدة النثر وأسس بنائها الفني بصورة عامة وضمن تجربة الشاعر تحديدا.

في رأس (المتروك جانبا) هذا الشعر نفسه بداية، ومرورا بعدئذ بكل العالم الشعري الذي أثاره محمد فؤاد في قصائده، من موضوعات وقيم معرفية بوجهيها الذاتي والموضوعي، وبصبغيتها الوجودية والاجتماعية، من أسئلة كبرى وصغرى تساند تماسك الشاعر وتوازنه، وتشكل علامة من علامات وجوده وأساس خطابه الشعري. لكنها أسئلة مهمة، متروكة جانبا أو وراء الظهر أو منسية لا يسألها أحد.. وربما كانت هذه الأسئلة علامة على مرحلة شعرية، بحيث تظاهرت كطوق حصين ونهج في إنشاء الخطاب، وما يستتبع الإنشاء من وجوه أخرى كالنداء والتعجب والأمر والتمني والترجي..

بداية في (ما يشبه مقدمة) نقراً:

في أواخر الخمسينات نشرت سوزان برنار كتابها الذائع الصيت «قصيدة النثر» وقدمت توصيفا متميزا للتجارب الشعرية النثرية، وكانت إحدى مقولاتها الأساسية بمثابة استنتاج وصلت إليه، يفيد أن كتاب قصيدة النثر قد هجروا الوزن والقافية وأشكال الروي والإيقاع والتقطيع، لكنهم عجزوا عن إيجاد البديل الذي يعود ليستحوذ على القارئ معوضا إياه ما فقده. وإذا لم تكن المسألة في رأينا تنحصر في مثل هذه البدائل أو المقاييس القائمة ما بين تجارب سابقة دخلت في باب الأصول، وتجارب لاحقة لاتزال تبحث عن ذاتها أو اسمها.. فإنها وضمن رؤية برنار لم تعد تصدق بالنسبة للتجارب التي ترتادها قصيدة النثر اليوم عالميا وعربيا، بكل إمكاناتها الحداثية المتطورة، فنحن أمام لون أدبي جديد، يكاد يهرب من اللون، أمام كتابة أخرى

تتوضح أبعادها يوما بعد يوم، وتنجلي أطرها الإبداعية البنائية، لكنها تهرب من أي تأطير وربما من أي توصيف أيضا، إلا إذا تخصص بتجربة معينة وضمن نص محدد. فقصيدة النثر في أصل وجودها وفي حياتها التالية بعد، ليست إلا حالة عصيان وتمرد لا تنتهي، فهي لاتعرف المصالحة ولا المهادنة، بل تمضي في الاختلاف وفي التجاوز، محرقة كل المخلفات السابقة، ومن أجل ذلك لانجدها ترسخ تقاليد أو انموذجات، فهي تظهر باستمرار في أزياء جديدة تتنكر لكل زي سلف، وهذا تحديدا ما يوضح مسألة الصعوبة البالغة التي تنهض في وجه النقد الراصد، بل تفسر سر هذا التحاشي النقدي أو التهميش الذي تلقاه قصيدة النثر. فالنقد والحالة تلك مطالب أن ينظر في نصوص متحولة، تستجيب لعوامل

(أحوال) تتقلب في تجاربها ما بين الاصطدام بالواقع والانكفاء إلى الذات، فتبدأ برسم صورة شخصية تجلو (أنا) الكائن الشعري «نرسييس» وتقدمه في شكل مغاير، عبر حركة تناص غنية لاتعني بالمطابقة بل بالمغايرة، إذ تنسج من خلاله مفهوما آخر عن النرجسية، نرجسية الإعجاب بالمتروك جانبا تحديدا، فالعزلة الرهيبة والانطواء وخسارات الروح اليومية وضياح كل شيء وانفلاته المتواصل من الأيدي، أشياء تحكم عالم نرسييس، لكنها في نظره كسب مر يكسب باستمرار في خزائن النفس.

أحصي الخسارات التي أرباحها كل يوم / أكوّمها أمامي / ملتذا برائحة العفونة / التي تشيع كالسر... (ص 9-10).

في نص (أوتوبيوغرافي) يقدم الشاعر قصيدة طويلة بفواصل، فتنجلي الصورة الشخصية شعريا، أو (الأنا) السيري المرسوم من منظور الخيبة إياها، ولانمات إلا لم والخسران وفقدان كل عزاء...

فالنهاية مقررة سلفا، وكل أو هام دون كيشوت الجميلة تتساقط، والخاتمة يأس مطبق بعد حسرة تتلو حسرة، وربما لو قرأنا النصوص الشعرية بهذا التبسيط لاصطدنا مباشرة بالمضمون المتراجع الذي يحكمه التشاؤم وليس إلا، لكن المسألة ليست بهذا التبسيط، وليست بالتشاؤم أو التفاؤل أصلا، إذ إن البناء الأسلوبي يضعنا في الحالة أو ضمن الشاعر وفي أعماق الوجدان الصادق المعبر عن حالة الحصار المطبق على الروح في عالم الموت وفي الحياة ذاتها قبل العدم.. إنها حالة تنبني دونما شعارات أو ستارات أيديولوجية، دون صخب أو

كثيرا ما تساءلت عن جدوى شيء ما، وكثيرا ما أضعت الجواب / أو مللت من البحث عنه، أو بالحقيقة لم أفتش جيدا / أو .. أبداً.

والمأل الذي يفضي إليه التساؤل حيرة وعجز وضياح: وها أنا الآن «حتف أنفي» / بلا طائل أو أعمدة أسند عليها أيامي أو حجر أحك به روحي.. / وهكذا!!! (الديوان ص 5).

وتتوالى الأسئلة بعد ذلك غزيرة خائبة مجروحة متناثرة على تفاصيل التجربة الشعرية من مثل:

لم علي الآن أن أنبش / في هيكل آثامي (ص 16) و: من يعبر الآن / هذه الساحة الخبرة / من يهش الكلاب / عن دم بائت؟! (ص 17-18) و: ماذا بعد أن يمر الدهماء؟ وختاما بعبارة: ما للمشاهد لا ينتهي! (ص 19-20) و: هل كان يكفي أن أزيح الستارة... (ص 32) و: أية فضيحة سحلتنا، هكذا، / علنا / أية مياشطة نقشتنا / بحناء أسود. (ص 37) و: ما الذي أفعله في هذه الغرفة الضيقة؟ / ما الذي أفعله في هذا الموت؟ (ص 67، 68).

بل ثمة قصائد بنيت أساسا على تقنية السؤال بغية إثارة عوالم منداحة تتسع وتصوغ المناخ الشعري في قصائد مثل: الثور، نبات الموتى، أبي على مائدة السبت. في مقابل تقنية الإنشاء، السؤال خاصة، تنهض تقنية الخبر على لوحات ترسم السكون بمفرداته المتنوعة: عزلة ووحشة، اكتئاب، انسحاب، تأمل، خوف، خيبة وانكسار، خسران.. هذه المفردات الموضوعية (نسبة إلى الموضوع) ومثيلاتها صيغت في صور أو في أبنية سردية تتبادل المواقع مع المعادلات الفكرية والشعورية المتناولة، فتعرض المجموعة الأولى من النصوص لـ

التداخل المريع ما بين الحياة والموت هو الذي يمنح القصيدة حدتها ومفارقتها . فالنبت ريش يسقط من القفص الفارغ، وصورة «فان كوخ» معلقة على الجدار، لكن بقعة الحبر على الأريكة ماتزال رطبة بعد .. فهل من سبيل بعد ذلك للرسم سوى بالأسود (بالأسود فقط) حيث يمضي الكائن الشعري بعد ذلك إلى البحث والتنقيب في أقبية الذات، يمضي إلى مزيد من النش في هيكل الآثام، مما يقوده للمثول أمام روح ساقطة، روح خسرانة ويقين مقطوع .. صورة مرسومة بالسواد عن معاناة تفضي إلى مشهد كلاب تتعاور الدم البائت، خسارة تضاف إلى خسارة .. وتستمر (الأحوال) في توليد الأبنية الرديفة لها في صور الخيبة واللوعة مستمدة هذه المرة من مأساة الثور على الحلبة (الثور): ماذا لو سقطت روحي على الحلبة / وانفض الجمهور ممتعضا؟ (ص 19) فالقتل (قتل الروح هنا) يتلامح أبداً، يتربص الصبح، ضحية اللعبة، فثمة متعة التفرج على الموت المرير، والمشهد مستمر لا ينتهي . والشاعر يمتلك حساسية خاصة رقيقة تجاه كل ما فيه قتل، بكل معنى من معانيه، ففي (جريمة) يقدم لنا الصورة الظاهرية في الإطار ضمن ما تخفيه في حقيقة يقرأها الشاعر فيرى الجريمة في خلفيتها . في هذا النص يختفي الموضوع أو يهرب، وتصبح الصورة أقرب إلى الانطباع الشعوري عن حالة تقرر ما هو مرفوض في عالم الشاعر .

وتتجمع خيوط الرفض وتتضافر في نص (تمثال أعمر يهوي عليه فأس)، وفيه يقدم الشاعر لقصيدته بيتين لامرئ القيس وآخر للمتنبي بشكل يتماهي مع

تظاهر: أفوز من الزجاجة / بنصفها الفارغ / ودائماً أصل / حين الصفرة الأخيرة / تغادر المحطة (ص 16) .

ولا جدوى من كل ما يجترحه المرء في عالم الصراع اللا متكافئ، في زمن البطولات المقهورة والمفاتيح الضائعة والرجال العميان، والنتيجة: ساعيد ترتيب الكلام / لافقد المعنى / لقد تهرأت الخيطان / على قميص العمر / وأنا الآن / أنتظر الصمت الثقيل / الذي يلي / اصطفاق آخر الأبواب . (ص 65) .

في نص (قرصان) ينسج الشاعر صورة العالم البديل، بديل الصخب ولوثة اليومي والفوضوي، وجنون الحركة والفعل الأرعن . صورة تستمد مفرداتها من السكون والأناة والتأهل الحزين، وكأنها تنسحب من عالم قائم لتصوغ عالماً جديداً وتطرقة مجدداً . صورة عزلة متبسة وبحر أزرق داكن، ومائل للسواد، وخشبة تطفو على الماء .. هذا البناء الخاص يرتد إلى مشهدية راسخة في الذاكرة، نسجت خيوطها من الحكاية والخرافة والبطولة، مشهدية قابضة في المثال المرتجى، يناقض بها الشاعر محمد فؤاد صورة الواقع كما يحسها أو يعانيتها . ويتشكل من ذلك إيقاع للصمت، تشيعه النصوص، وتصوغه من هدأة البناء العقلاني الواعي المرسوم بأناة ورهافة حس، فلا الكلمات تصخب وتضج، ولا الفكرة تعلو وتتظاهر، بل الفعل الشعري الخفي يصوغ نفسه أو يتكون من لآزمات جديدة حافلة بالكشف والبوح الصامت والغنى الشعوري .

أما في نص (انتحار) فتظهر صورة الحياة في قلب الموت، لكن من خلال حالة رفض واحتجاج تصاغ عبر مرجعيات مماثلة كحالة الفنان «فان كوخ» وهذا

والشرفة الواهمة المطلة على العدم
والنبات الوحشي ورائحته المسمومة
(نبات الموتى)، فيعبر الكائن الشعري عن
يأسه في أن يستطيع فعل شيء في هكذا
حالة يؤول إليها: «ما الذي أفعله في هذه
الغرفة الضيقة؟/ ما الذي أفعله في هذا
الموت؟» .. لكنه الهاجس الشعري يظل
الدافع أبداً إلى عوالم تتوالد بتنوع لا
ينتهي، في (ريح ستة مقاطع) داخل
قصيدة بتسعة مقاطع، وكأن الريح نفثت
الخلق الأولى التي تمت في ستة أيام...
والشعراء هم المسؤولون قبل كل شيء
فهل تنتهي الضلالة بانتهاء الشعر؟ أو
ستكون الضلالة أكبر، من يدري؟

هم تركوا لي حصتهم / من الضلالة
فتبعهم / الشعراء، / ما عادوا يصلحون
/ ملء الزجاج الفارغة / إلى نصفها.
(ص 94).

وتتدافع المقاطع بتواتر ينسج خيوط
المأساة، وتشتد البؤرة الشعرية توهجا
عندما يرحو الكائن الشعري أن تنبت
ورقة خضراء واحدة في حظيرة الروح
(نرسييس) أو في الخزانة كالجوارب
المتسخة (حياتي تجف على المصطبة)،
لكن الأسى لا يعرف لون الخضرة:
«الشجر أيضا يذكر / الخزائن في
الليل، تئن / لورقة خضراء تنبت / لو
واحدة فقط.» (ص 97)

في نص (حياتي تجف على المصطبة)
تجدد تجربة الشاعر نفسها فتتحو إلى
صنع نسيج خاص يستمد خيوطه من
السردية القصصية، أو ينثر التفاصيل
والصور في حلة حكاية تراثية، وتعيد
صياغة جميع المقولات الشعرية
السابقة، وتكثفها بغنائية عالية وتناغم
وانسجام، في هكذا نص رؤيوي متميز
يقدم الشاعر نبوءته الخاصة حيث

العنوان بدلالاته الكبرى ومع الخطاب
الشعري المحكوم بالعجز والرغبة في
الانسحاب بعد تجربة شجية عاصفة
«رضيت من الغنيمة بالإياب»... وتتوالى
اللازمات الموضوعية لتشكّل خيوط
المأساة المولودة في اللا جدوى وفي
العماء والضيايق والخسران المستديم:
نحيك الحسرة تلو الحسرة / بخيط الندم،
أعمى يقود حياتنا بخيط مقطوع، والبيعة
خسرانة من أولها... ومن بين ذلك يتلامح
خيط شفيف يقدم توازنا ما: «مع ذلك
يخطفنا الحب».

والقصيدة تتكون من ستة مقاطع
لا تنتظم في تصاعد هرمي، بل يحكمها
التشابه في الحالة والاختلاف في
الصورة أو التشكيل، بل ربما انسحبت
هذه الملاحظة على النصوص جميعا،
فالمناسبات الموضوعية واحدة أو
متجانسة، والتمايز يبدو في طريقة
التناول وشكل التجربة وتجديدها من
خلال ارتيادها المتواصل لأفاق حدثية
متطورة. في النص السابق يقدم الشاعر
إضاءة لتشكيل مقترح يفضي بالحالة من
خلال صورة في المقطع الأول مثلاً عن
ستارة يزيحها فتعتم الغرفة، فالعتم في
الخارج يبتلع ضوء الداخل، ويسفح فيه
حبر الغياب. الوحشة والأسى مصدرهما
خارجي: وليس من أسى بعد أن نغلق
الباب ربما بعد الموت أيضاً... وتظل
الصورة مألوفة داخل الغرفة، داخل
الذات وإن كانت توحى بمزيد من
الوحشة والاغتراب: «ومن الحكمة
أيضاً / أن لانعيد اللعبة» لكن التراجع
والنكوص يوقع في شرك الموت، في
كابوس المتخيل بعد الحياة الكابوسية
أيضاً، في صورة الضيق والعماء
والهبوط والزوجة والهواء المسموم

في صورة المكان:

يرتسم المكان في قصائد محمد فؤاد في صورة الوحشة والضيق وصولاً إلى حالة اغتراب قاس وقسري معاً. فدائماً ثمة هذا الانكفاء إلى حياة المقهى (مقهى القصر) وإلى هذا الارتباط الوثيق بعالمه وأناسيه، بعلاقاته وما يرسخه من ولع يشد ويأسر، لكن تظل أزلية السكون تحكمه ويظل هو العزاء، فيقدم الشاعر من خلاله جدلية السكون والحركة وجدلية الموت والحياة، ولكن أي سكون وأية حركة، وأي موت وأية حياة؟! فالصورة مرسومة عبر رتابة وآلية باهتة، وإن حوت حرارة العلاقة بالأصدقاء وإغراء اللقاء، ويبدو التحول في حدث الموت، بمأساته وبعاديته أيضاً: وبين حوارين / يغادرنا الثالث / إلى الموت / تعبان / ولا تحمله ركبته (ص22).

وربما حمل المقطع من الأسى في صورة الاجتماعي «لا تحمله ركبته»، أكثر مما حمله في صورة القدر «يغادرنا الثالث إلى الموت» وتشدد المفارقة عندما يدور النادل دورته، فيما تستمر الجلبة ذاتها...

والمكان الأكبر هو المدينة، مدينة حلب المبنية شعرياً في نص انطباعي يسير في نهج تعديدي، وعبر التكرار (حلب 1، حلب 2، حلب 3، حلب أيضاً) ليؤكد الحالة الشعرية / الموضوع، بحيث يظهر الانطباع متجسداً في صور مكبرة قريبة (حلب 1) تتماهى مع الحالة الوجدانية للشاعر، مع العلاقة بينه وبين المدينة، هذه الصور تتظاهر في حالة من الاختناق الروحي لكائن خصوصي يحيا أزمته بأبعاده الكابوسية، فالرسائل محبوسة (مخنوقة) في صناديق البريد، والقهوة

تتجمع خيوط العمل في الوحدة الموضوعية للعناصر الفكرية والفنية أو التقنية المستخدمة. تبدأ القصيدة بالنوم، بالسكينة، بالانفصال عن واقع مؤلم.. لكن النوم معذب بسبب المعاناة في حمل الأفكار والحزن المتواصل للأشياء الشخصية التي لا يعبأ بها أحد، حتى كأنها الجوارب المتسخة، لكنها بالنسبة للشاعر معادل وجوده، ميزانه وضابط علاقاته بالعالم. وتستمر الدلالات الأخرى ضمن هذا المنحى، فالسنة تمضي كسيارة عتيقة تهتز، وملك يسقط عرشه دون أن يسقط، وطوابير البشر كرتل النمل، وبستان حلم يذكر بأرض آدم وحواء الأولى، ثم بالعقاب بعد اللذة المحرمة، بالعقاب الأبدى الذي لا ينتهي.. وكل محاولة للتلاؤم تبوء بالخذلان: ها هي الحقيقة تبدو أمامي واضحة كالفضيحة (ص105) أو قوله: وها هن

النساء يرتمين علي / كالسهم المجدد / فأدخلهن منتصراً / وأبكي من الفرح (ص106) وصولاً إلى خاتمة تصوغ الرجاء في حزن طاغ: أيها الرب / أعطني ما يكفي / كي أعبر هذه المتاهة / لقد رميت حياتي على المصطبة حتى تجف / وما من أحد أعار هذه الأوراق الداوية اهتماماً / الموظف الصغير العائد من الحكومة / سكب بضع قطرات من الكحول عليها / ثم أشعل النار.. (ص107)

والقصيدة أخيراً تصرح بالحقيقة وتعلن الخيبة، خيبة هذا الشعر وما يمثله جميعاً، خيبة الحقائق الشعرية التي أرهقت وجود هذا الكائن الشعري، والنتيجة موات وأثر لا وجود له: الآن إذا نظرت جيداً / لن تجد سوى أثر خفيف داكن / لا يلبث أن يختفي. (ص107).

الموت. الموت الذي يتغلغل في ثنايا الأشياء وفي مجمل الحالة الشعرية المعروضة، ليس الموت الحقيقي فحسب بل المجازي أيضاً، الموت الداخل في الشيئية وكل ما يناهض جمال العالم، بحيث تغدو المرأة قيمة أو بنية داخل لغة النص. وافتقادها يعني النهاية كما في خطاب موجه إلى أنثى متخيلة عبر صورة تسخر من الذات التي ضاعت وفقدت الحب فباتت شؤماً (غراب) أسود، يقفز من ظلمة إلى أخرى، يدعى الحكمة، لكنه حقيقة يحمل حماقاته كشرائط ملونة، يلوح بها من شباك البوسطة، التي تخض على الطريق... فأية سخرية وأية خيبة؟!

في نص (كاثوليك) ذكرى امرأة، ذكرى حب عابر ومحكوم بالوهم، من قبل الأنثى، لكنه يظل جميلاً بكل ما فيه من نقائص، لأنه حب وتجربة لا تعود، فالحام في التجربة فعلها كما في نص (رماد الأربعماء) باستيحاء من (اليوت) والذي يقدم فيه الشاعر ذكرى امرأة ضائعة وحب غاب، لكن المرأة حاضرة ومؤثرة بايحائها في الروح، توقدها وتشعل الحنين إلى الماضي ليضيء الحاضر: (كذباً تناسيت / أبادل ملحا بسنين / بألفة مركونة في الممر (ص42)).

وترق الصورة وتميس مع الأحلام، فيغدو العاشق حارس نوم الحبيبة، ويفرش لها مساحة كبيرة للحب والعطاء (خرزة زرقاء) بحيث تغدو الحبيبة الشطر الآخر للروح، والحب في النهاية جمال العالم، صفو الأشياء ومعادل الوجود الحق: «عندما أحبك / زهرة أولى / نحلة إثر نحلة (ص47)».

وتتوالى المقاطع في غنائية عالية، قصيرة متلاحقة تضج بالحياة، لكن حقيقة ما واخزة مرة تقطع هذا الدفق من

مالحة في المقاهي، وحجارة حلب (هويتها) ضجر، والسيرة الحلبية باتت عبئاً على فراغ يتوطن كل شيء، وآلية العلاقات القائمة تمضي لا تكثرث بالمتغير، فداثماً ثمة خرقة متسخة تطيح بضربة واحدة من يد النادل حشرة تصعد الطاولة في المقهى (ولا تخفى هنا دلالة النادل ودلالة الحشرة) في نص (حلب 2) تبتعد اللقطة فيبدو المشهد عن بعد، ربما رائئعا، لكن حقيقة الألم تظل ترهق الكائن الذي يحيا في قلب المدينة.. تعود تقنية التصوير في نص (حلب 3) لتقدم ما هو أقرب من نزوع إلى التصالح، فيتم الاقتراب أكثر فأكثر.. لكن لا عزاء وتخيب الكاميرا مع الكائن الملوع.. وفي حركة يائسة أخرى يظهر نص ملح آخر، يدخل في حلقة التكرار إياها (حلب أيضا)، عل شيئاً ما معجزاً يحصل، عل ساكناً يتحرك، لكن يسيطر على المشهد صوت ساعة تدق كل فجر، وخياط يعمل الإبرة في الجلد الصلب، وماء أسن راكد ليس ثمة من يحركه.

هذا النص لم يقدم حلب المكان على المستوى الاجتماعي أو الفكري أو الثقافي بقدر ما قدمها عبر الانطباعات المكثفة في صور تكشف عن أمثلة السكون وأزلية الركود والعزلة، ومن ثم تتصاعد من جدلية هذه الصور حالة الرفض والنفور والتطلع نحو صوت أو حركة أو لون هواء تتنفسه الرئة بانتعاش.

في صور الحب البديل:

يصوغ الشاعر العالم البديل في معادل الحب، القيمة الكبرى في الوجود، عبر صور عديدة، فالمرأة الحبيبة بصورتها المثالية والواقعية تشكل بنية درامية، وتمثل الحياة في مقابل الحقيقة الكبرى:

حالة ما باستمرار، مزاج أو انطباع أو بوح، بحيث يتواشج الاجتماعي بالنفسي بالوجودي الكلي.. والشاعر عبر هذا الطقس **الابداعي** غير معنى **بالتطريب** والتوقيع والادهاش، فهو مسترق يحيا لحظته كما لو أنه يعيش فجعية، وبالنظر عبر هذه القناة تظهر مساحة الغنائي واسعة وضيقة بأن واحد واسعة إذ تعني الذاتي الذي لا غنى للشعر عنه بحيث يتدفق الشعوري ويتوالد... وضيقة إذ تعني الاسترسال في نوازع النسيج والندب والإشفاق والشجن وكل المعاني التي تنضوي تحت البكائيات.

والشعر هنا شعر (بالتنكير) إنه المسمى الذي لم ينجز وليس له أن ينجز، فليس ثمة قواعد وحدود مرسومة تنطلق منها الكتابة، وليس من سعي إلى المطابقة مع هياكل معدة سلفاً.. وضمن هذا المفهوم **فالشعر لا يكتبه أحد، وما كتب وما سيكتب إنما هو (شعر) مفتوح على التجريب قائم على التجاوز أو التخطي، مقروء بوجه. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالشعر هنا شعر بمعنى أنه لا يتقاطع مع النثر ولا يتوازي ولا يتماهى.. فلا الموضوع الذي يتحدد صريحاً دقيقاً في لغة النثر مما نجده هنا، ولا البناء الخاضع للمعنى (اللفظ على قدر المعنى) ما نجده هنا أيضاً، بل أشكال لغوية تقضي إلى صور تستند بالضرورة إلى مفاهيم، وتقوم على صناعة مفاهيم أخرى تضاف إلى منظومة المفاهيم السابقة، فتنتج أطراً جديدة ومنظومات مبتكرة تتطير في فضاء النص فتسمح لذهن المتلقي أن يرقى معها ويقنص منها ما استطاع.. وفي كل ذلك سيجد القارئ نفسه يقترب رويداً رويداً من حالة التفاهم مع النص، فيدرك أن سقوط مقولة (المعنى في قلب**

العطاء»: **عندما أحبك / أسحب الصنارة خاوية / بينما الزهرة المجففة في كتابك / تنفرط من الألم (ص50)**

أما في نص (خماسية) فيجعل الشاعر نفسه مركز الحب ومحوره، في مقاطع بسيطة تقرر واقع المعاناة في الحب: «لم أجدك / في الكلام / في الألم / أبحت عنك (ص51)» ثم يقفل الخماسية في مقطع يختزل الصمت: «انظري إلي.. / هكذا ينقشر الطلاء» (ص53)

«وصورة الهجر أن ترسم على شكل (خريف) وأوراق مصفرة، بل روح مصفرة لالتفت إليها الطيور، والحب رائحة مفعمة بالطيب لعلاقة مع صديق تظل ذكرها من الماضي البعيد، في (مائدة طويلة من الضحك): «وأنا الآن أشم حنيناً يفوح / من مناديل / منسية في الجيوب (ص72)». أو هو أبوة رحيمة دافقة بالحنان والرعاية، وتعلق بصورة المثال، فموت الأب جفاف الحياة، وموت آخر يضاف إلى خيبات كما في (أبي): لم تمت / الأزهار فقط / كانت تحف على الشرفة (ص87)».

أو في نص (أبي على مائدة السبت): «أنت أبي / أنقذني من ذئب البر / أعد لي قميصي الملطخ (75)»

حيث صورة الأب المفقود، وانطباعات تنسحب على فقد الحياة ذاتها، تمسك بخيوط رقيقة من ذكريات مضت.

في البناء الفني:

إذا كانت النظرة إلى الموضوع أساساً انطلقت منه الرؤية النقدية للنصوص المتناولة، فإن فنية التجربة ليست منعزلة بحال عن الفكرة أو الموضوع المبني داخل النص، لكن هذا الموضوع لا يمتلك صبغة محددة توطر في عنوان، بل نحن أمام

الشعرية في مفهوم النص (اللا أجناسي)، فهذه الكتابة تنفلت أبداً من أي أطر تحاول محاصرتها في منظومات إبداعية سابقة أو إلحاقها بها.

في تقنية الصمت ومازق البتر:

المسكوت عنه في النصوص عماد الإيجاز الشعري، بحيث تترك للقارئ مساحة للعمل الذهني من خلال وسائل متعددة، كأن يشار إليها بفرغ منقط (...) أو الابتداء بلام التعليل مثلاً: لأنني أجلس الآن / أعض / على أصابعي. (ندم ص 23) حيث يجسد الشاعر صورة للندم في لازمات مألوفة اجتماعياً ونفسياً:

العض على الأصابع، وضرب الكف بالكف والتهاوي اليأس على كرسي، والنقر على الطاولة الخشب (بأل التعريف دلالة على رسوخ المقابلات الشيثية أمام هشاشة المقابلات الإنسانية والروحانية) والندم هنا حالة نهائية يصل إليها الشاعر، لكن الفعل السابق بكل تفاصيله ومفارقاته مسكوت عنه.

ويعتمد الشاعر إلى التقنية ذاتها في نص آخر هو (الخصي) حيث يتوالى حرف التمني (لو) في عدد من الأشكال الإنشائية دون ذكر الجوانب، لأن الصور جميعاً لا تعني بأي جواب خارج عما أفادته القفلة الأخيرة في النص: لو أنه يحدث أن أفيق / وأرى / الأرض / خراباً. (ص 26).

وإذا بدت هذه التقنية أساسية في قصائد محمد فؤاد بحيث تثير باستمرار المرجعيات والإحساسات الشعورية والفكرية بغنى وعمق، فإنها تغرق في حالة الصمت، أو تتوقف فجأة في أوج الحالة المصورة، عبر هاجس يتلامح هنا يحمل الخشية من وقوع في الإطالة أو

الشاعر) بات محققاً، أو أن المقولة مزعومة أساساً، بشرط أن تكون القراءة جهداً آخر يضاف إلى جهد الكتابة والإبداع، أن تكون إبداعاً آخر يتضافر مع الإبداع القائم المنجز لكن على نحو متقلب متغير هو الغنى الشعري والانفتاح، على نحو يجتري على التجريب المتواصل ويرتاد آفاقاً جديدة، مزوداً بالعنفوان الروحي الدافع إلى الإطاحة بالأطر الجاهزة والأشكال المألوفة في اللغة السابقة، بحيث تنضبط اللغة على إيقاع الإحساس الذاتي والتجربة ومنظومة القيم والمفاهيم الخاصة بالشاعر، فتتوالد العبارات متألقة بلبوسها البكر، مما لا ينضوي تحت مفاهيم البلاغة التقليدية، من استعارة أو كناية أو مجاز، أو حتى انزياح، بل يدخل في باب لغة جديدة، ربما ثالثة، ليست لغة النثر، ولالغة الشعر بمفاهيمه البلاغية الأنفة. من ذلك منظومة التراكيب التالية:

عزلة متيبسة، رائحة عفونة، تشيع كالسر، حماقتي شرائط ملونة، كل يقين خيط مقطوع، أعد على الزهرة أيامي الخائبة، حبر الغياب، قهقهة بالأسود والأبيض، الغنيمة كمشة في الخلاء، ولد من حديقة وعابرون من مطر، رuchi المصفرة، قميص العمر، نبات الموتى، مائدة طويلة من الضحك. هذه العبارات ليست مسقطة على النص أو مركبة في زواياه أو جوانبه، بل هي داخلية في نسيجه تضيء فضاءه، وتمنحه طابعه المختلف. وفي ذلك تغدو اللغة إيقاعها المنبعث من جدارتها وحضورها، ويستمد النص صيرورته من ذاته، من لغته تحديداً، كما في قول (مالارميه): «ليس بالافكار تصنع القصائد، وإنما بالكلمات». والنتائج بصورة عامة أو بالنسبة لبعض نصوص محمد فؤاد دخول الكتابة

وحذفه أو تغييره قد ينعطف بالنص وجهة أخرى كما في: جريمة، حلب، مقهى القصر. والنصوص عموما تطرح عبر عناوينها خطابا يشير إلى وجوب اختفاء الموضوعات الكبرى العامة التقليدية، اجتماعيا وسياسيا.. والاحتماء بالموضوعات الأكثر شعرية، تلك التي تظهر في هذا الكم 0 الكبير والمتعدد من المتروك جانبا، والتي تهرب (للمفارقة) من العناوين أبدا ومن أي تحديد ولذلك يظل العنوان في بعض الأحيان افتراضيا يساهم في توجيه الدلالة وربما الوصاية على النص من مصدر خارجي.

في نهاية هذه القراءة، تجدر الإشارة إلى أنه في (شعر) محمد فؤاد ترتفع الخبرة الحياتية، ويرتفع المعرفي دونما إطلالة فاقعة أو تظاهر، وعبر هاجس نلحظه أبدا في ثنانيا النصوص، يرمي إلى مناهضة الأيديولوجي وكل ما يدخل في باب الدعاية أو التحريضية أو الشعارية. فكل نص يمتلك محوره الخاص، يصنعه ويحقق وجوده به، باللغة والأسلوب، بطريقة التناول وزاوية الرؤية وفرادتها، باللغة اللصيقة بالذات، تلك التي تنسج بلاغتها الخاصة في مفردات دالة دونما زينة أو قرع أو استعراض إيقاعي، بل بتقنية تشتغل على إيقاع الصمت وتبادل به وتنسحب إليه، فنجدها أبدا تتغلغل في عمق المتلقي، بسكونيتها الحادة الجارحة، فتفعل فعلها المؤثر الحزين المترع بالخيبات والخسران. وضمن هذا البناء تشدنا هلامية النص وتحركه وانفتاحه الواسع على القراءة المتتالية المتعددة، مما يستدعي تعدد الانطباعات وتحولها. والحاصل شعر مكتوب بطريقة، ينسجه شاعر ربما لا يمنح نفسه هذه التسمية في المستقبل القريب.

الوضوح أو المباشرة، فالتكثيف في التأليف الشعري عنوان التجربة ومنطلقها. وتبدو هنا ملكة العقل تطغي على ملكة الشعر، دون أن يعني ذلك التفريط بالذات، إذ الحاصل هو الإيغال في الخاص الذاتي والإيغال في الفني التجريبي، وقد أصبح الشعري في النص والحال كذلك لا يعنيه أن يرتبط بواقع ما بقدر ما يعنيه محاولة تجسيد حالة شعورية عصية فظلت النصوص تترجح بمقدرة متميزة بين الذاتية والموضوعية، أو بين منحي ذاتي متناغم مع ذواتنا منسجم غير متنافر، وبين خضوع واع لبناء لغوي وأسلوبية محكمة، بحيث تظل الإرادة الواعية في البناء الشعري، وتفعل فعلها في بعض الأحيان سلبا فتقطع التراكم فجأة، ويتوقف الاسترسال، الذي كان النص قد أرهص به، ويبدو الشاعر فؤاد محيطا تماما بما في نفسه لكنه في الوقت ذاته مقتصد متقشف في المتابعة أو المخفي إلى آفاق النص وذراه فاهم ما يشغله هموم التحديث، وما فيها من رغبات التجاوز للذات وللآخرين في هذا البتر، أو في هذا المسار المأزوم وقع عدد من النصوص من مثل: كاثوليك، عندما أحبك، خريف بورخيس.. فيما استطاعت نصوص أخرى أن تقف خارج هذا القيد من مثل النص الفريد (حياتي تجف على المصطبة). وربما كانت هذه الظاهرة ذاتها عنوان النجاح أحيانا عندما تدخل في باب المقولة الشعرية العربية الشهيرة (البلاغة في الإيجاز)

في تقنية استخدام العنوان؛

يلعب العنوان في نصوص محمد فؤاد دورا هاما في توجيه ذهن المتلقي نحو الفكر، فهو وثيق الصلة بها جميعا، بل يشكل معها وحدة عضوية وتكاملا،

ذرات

د. نجمة إدريس (الكويت)

أشباحا نأتي
كل صباح
أشباحا نذهب
كل ظهيرة
أشباحا نهزول
بين الممرات المثقوبة
بالنشرات والدعوات الرصينة
تنقر عيوننا
الحوائط البيضاء النظيفة
ككرات البنغ بونغ
وترتد إلينا
دون أن نتعرف الوجوه والأسماء
ودون أن تقشّر سفرجل النوافذ
أو تعتصر برتقال الأبواب
لتمتص رشفة الفطور الصباحي

تهوّم ابتساماتنا الصائمه
في ظلال الوقت الحائل
تهوّم كبلورات الثلج
لامعة
وباردة
وأنيقة الهطول!

في صمت مكتبي
يطالعني إصيص الزرع
مجلّواً بشعاع العاشرة
وذرات الهباء تهطل بسخاءٍ
فوق أخضراره

وحده البرد

● مها بكر

وحده البرد يحدقُ في بياضِ وحشتنا
يقيدُ أساورنا بعشبِ يائسٍ
تكادُ الوردة هنا تقولُ:
أنا لستُ كذلك
خريف آخر
وتردُّمُ وجوهنا على تلالِ النومِ المبكر
والخريفِ المبهمِ.
تتبادلُ الظلالُ الرثة
ثم يخطُ لنا الغيابُ في كلِّ مرةٍ
بهبتهِ المرةِ
لكم تأرّجت فينا حلاوة البلاد
وقفزنا بعيونٍ مغمضةٍ نزيحِ التين
عن الأصابعِ وهي تشمُّ رائحةَ الغريبِ
شدي خصاصك وفكي عن براعمك
الأسرى
كم عبأتِ وسائدك بالنجوم
والحمى..
وقصائدِ النثرِ
وكلاما تكسّرُ من أوله؟
لن تنسي...
وأنا آخر من رماك بالريش
ومضى ينبضُ برتابةٍ أدراجِ
الأيامِ
وأول من وهبك التين والدمع
بكؤوسٍ فاخرةٍ
مازلتُ أحملك في البال
ولازلتُ تشيرين بخبثك إلى مرماي

تغادرين وجهي في كل مرة
بعد أن توقظي الجثث، وأسماء
الملوك الذين عرفوك مصادفة
ثم خلّفوا لك الرايات المحدودة
كظهور العتالين
والبغال
دعوتُ العرافينَ ليقرأوا غزْلانك
وكفّ أُمواجك
وأنتِ تقودينَ الكلامَ
إلى الصيادين
وأُسرى الحروب والمجانين
كنا نختلسُ لك الوقتَ لنرميه على ذهبِ
ثلوجك... ونُحضرُ لك حطباً كي
تشعلينا، بالأغاني
وأنتِ كغافلة تسندين الحكاية
على شتاء مهمل، ومخدول
بعد أن سيجناكِ بمطرٍ
وطحالب
اتركي حزنك مرة دون أن ترميه
على هضابنا
نحن رصانتك ومفاتح الهوى
نمدك بالبكاء الرخو والنيجان
نصونُ الكلام في مراميك
وما... أحلاه
اتركي يدك مرة
مرة واحدة فقط
لأعرف بأنني لستُ وحدي في هبوبك
أو بعدَ كل ذلك
تفرشينَ الخوفَ والذنوبَ على وسائدنا
ثم تفرين بعيداً... بعيداً
ونحنُ نطلقُ البكاء
تلو البكاء
....
....
عليك

فزع الطيور

● سوزان عليوان
(القاهرة)



كثيرة هي أمنياته
أكثر من السنوات التي أمضاها واقفا في هذا الخلاء
أكثر من البذور التي يحرسها الهواء
عبر جسده القليل
يحلم بمقعد يريح ساقه النحيلة
بوضع يده في جيب
في كف امرأة
بغيمة تستقر فوق رأسه تماما
بأطفال طيبين يقدفون نحوه كرة القدم
بين حين وآخر
بدلا عن الأحجار
بأزهار قليلة تنبت حوله
ليطمئن أن أحدا في العالم سيفقده
إن سقط
بضربة منجل
يحلم بالعصافير
تلامسه

دون خوف
حتى إن أخذت
مقابل حنانها العابر
قش القبة التي تحميه
في هذا الخلاء
من قسوة الشمس والمطر.



قصائد من
الشاعر الراحل:
رياض الصالح الحسين

الحب

الحب ليس غرفة للإيجار
نتركها ببساطة ونرحل
مخلفين الصور القديمة والغبار
وأعقاب السجائر
الحب ليس أغنية جميلة
نتعلمها بغتة، وننساها بغتة
كما ننسى، عندما نكبر،
الطفولة واللعب وحليب الأمهات
الحب ليس حبة أسبرين
نتناولها عندما نشعر بالصداع
وليس نكتة خفيفة
نتداولها في أوقات الضجر
الحب ليس وردة للزينة
ولا كأساً مكسورة لسلة المهملات
الحب..
شهادة ولادة دائمة
نحملها برأس مرفوع
لنحرق شارع المذبحة

أرجوك

اكتب لي شيئاً أرجوك
دعني أفهمك وتفهمني
اكتب لي شيئاً
اكتب لي بقلم الرصاص على ورقة
بأصبعك على راحة يدي
بعود كبريت على طلاء جدار
اكتب لي أرجوك
قل لي ما النفع أرجوك
من حلم محاط بالسواد
من قم بلا شفاء
من سماء بلا زرقاة
من غابة بلا أشجار
ومن حياة بلا حرية
قل لي شيئاً أرجوك
اكتب أو ارسم أو غن
غن عن الوطن الذي يتألم

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أنا

كانا اثنين
يمشيان معا
في الشوارع المهجورة
منه تفوح رائحة التبغ
ومنها تتساقط أوراق الليمون
وعند المنعطف
كنجمتين
سقطا
كانا اثنين
أحدهما يغني

والآخر يحب الإصغاء
فجأة توقف عن هذا
وتوقفت عن ذاك
عندما انكسر المزمар

xxx

كانا اثنين
أهدته قلما للكتابة
وأهداها حذاء خفيفا للنزهات
بالقلم كتب لها: «وداعا»
وبالحذاء الخفيف جاءت لتودعه

اعتذار

أعددت لك فنجان قهوة
فنجان قهوة ساخنة
القهوة بردت
وما جئت
وضعت وردة في كأس ماء
وردة حمراء حمراء
الوردة ذبلت
وما أتيت
كل يوم أفتح النافذة
فأرى الأوراق تتساقط
والمطر ينهمر
والطيور تن
ولا أراك
لقد اعتدت
أن أعد القهوة كل صباح لاثنتين
أن أضع وردة حمراء في كأس ماء
أن أفتح النوافذ للريح والمطر
والشمس
لقد اعتدت
أن أنتظرك ايها الثورة

انتظار

● محمد عفيف الحسيني
(السويد)



جالسون هكذا..
وحيدون.. تمتلئ جيوبهم بزهر الليمون
قلوبهم بالسمكات الذهبية
<http://Archivebeta.Sakhr.com>

جالسون... براعم تتساقط على الأرض
جلال الريش من طائر الكركي
هكذا... هكذا...

سنواتهم تحترق في الكتب والكسثناء المشوي
الزهر الأصفر وراءهم... والمرأة سؤالهم
يحرقون أصابعهم في الشرفات.. وفي الزمن
يتداوون
هكذا.. هكذا...

جالسون.. ينتظرون رنين الأجراس بأذانهم
الخفيفة

لمعة السنوات

مساء الحب

وجثة صديقهم المتفسخة

يقرأون الأشجار، ولا يفهمون لماذا يأتي الخريف

أَصْفَرَ؟
والكمنجات صفراء
وصوت البيانو البعيد
شاحبون في فنجان القهوة... بُيُونَ في تبغ العمر
وأخيرا يموتون
أولئك الذين جلسوا تحت زهر الليمون الأصفر



ثلاث قصائد

(١١) شارع

شعر ركان الصفدي

الشارع الضيق الذي
كان يمر بجانب بيتي
ساقية صغيرة
تتدفق بالناس
كنت أقف على ضفته
كشجرة وحيدة
بلا ظلال...

وكان يتابع جريانه
وكننت أتابع وقوفي
وذاات يوم...
جف الشارع = الساقية
فقد أحدث الحرب الخطأ

.....

.....

غابت الشجرة الوحيدة
تاركة
ظلاً وحيداً
كشاهدة القبر...

(٢) نافذة

في آخر الليل
تسبل النوافذ رموشها
على

مطر صامت
إلا نافذةً
معلّقة بالفراغ الأسود
تحدّق
غزيرة الضوء
في الزقاق المتعرّج...
نافذة
لا تطفئها إلّا
الشمس!

(٣) غيبوبة

الجدران
أربع عيون ضريرة
تحوك طمأنينتها ببلادة
يدبّ نمل الصمت
على شتاء روحينا
ما يشبه شراعاً
يسافر بين جفري
وهشيمك
نهر رمادي يطأطيء عابراً
لا يعبأ بصهيلنا
نولم فرحاً عامراً
ونضحك
لجنازة الوقت
نتصفح نافذة مرتبكة
فتساورنا مدينة عاتية
أشتهي خريفاً لاهثاً
تشتهين شتاء طازجاً
يتدلّى الحلم
عنقوداً أزرق
فنفغر قلبينا
لموت جميل

نستلقي على
بياض الغيوبة

.....

.....

عصفورين دامين



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

نحوهم :

بخطى مثالية كالفضيحة

● مصطفى عبادة

(١)



رأيت اليوم:
كل الوجوه التي لا أريدها

كأنما على صلة،
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ليأخذوا ما تبقى من ذكرياتهم

كل امرئ وجد جزءه ناضجا

وجراحه

أين حنانهم من أول العلاقة؟

إذ يهلّون للمرة الأولى

تعجبك جيادهم

فرحٌ باستقبالهم

ما الذي يدهشك

في التماعة النصل المخبأ؟

لوفقات الرضى.. عرفت

إنما

تدربت ثلاثين عاما

على الحنو

أيها الفرح بالأصدقاء
تجهّز.
سنكتشف بعد معركة أخرى
أن المثاليين،
يكرهون أنفسهم،
فخسارة معركة في أول العمر
تجعلك دائماً
كالإبل
تحن لفصيلها.

× × ×

لا بد أن أمهاتهم
تعبت فيهم
هؤلاء الرفاق
الذين جبلوا على المؤامرات.

(٢)

فيما انشغل الجميع بخططهم
تسقط الغنائية فوق رأسي،
ثلاثون هلالاً
من على اللبن كل مساء
والنتيجة:
قفز في الفراغ

× × ×

لأنها أحسنت اختيار توقيت
الزواج السري
شككت فيها،
وأضعت فرصة - لا تُعوّض -
للطيش.

× × ×

ربما أفادك التعلُّ
بأن الفشل: قرين البيئة
فزئيت وراء ستار الزوج.

بما تسمى
هذه التنازلات.

× × ×

أي والله
كلما انفلتنا من مرافئهم
عاقبونا
بالحنين.

(٣)

بدأنا النصف الثاني من العام
دون أن نتأمل أي شيء،
مبتهجين
للخناجر المعدة لنا
برعنا في اكتساب العداوات،
خسرنا الكثير... نعم،
فلا شيء يأتي هكذا..
دون محنة

× × ×

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

تطلع من كل محنة
بقصيدة
إلى متى يأتي الشعر،
ولا تتوقف الخيانات؟
هذه معادلة الذليل المنطقية:
أن يرى الآخرين أنقياء..
ويعزل.

× × ×

إذ تجنبت الحديث عن الصراع
وحتمية التبدل البشري
وكل شيء...
سرت عمري
بغير حذاء نظيف
ويوما ما..
سأكتب قصيدة

عن أهمية الحذاء
لتتقدم النوع
أو إحساسه بالزهو
سوف يبقى لكم
أيها الراضون:
مدى المقربين.
سوف لن يبقى لكم شيء
حين تهتفون:
«انقذ مطلقك الكامن فيهم»×



× انقذ مطلقك الكامن في الإنسان».. لمظفر النواب.

قصص الذئب

● سليمان الخليفي

لا يقتضي التعرف على لطيفة، أكثر من الوقوف إليها بسؤال، ما اسمك؟ لتجيب على الأرجح: على غير مسمى! حتى إذا تعددت الكلمات والملاحظات، انفتحت على أرجائها تقول .. أي شيء، وكل شيء.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يظن من يلاحظ في البداية - شكلا لها وأناقة، وسيلا من الشعر وجرما ناميا وطريقة - أنه بإزاء شخصية صارمة أو بأقل تقدير، متحفظة، لكنه مع التواصل يفاجأ بطفلة في زي آنسة.

تعرفت عليها منذ كتبت أول سطور لها تنبئ عن شخصية، يعجبني تدفق الطفولة لديها، عند تلاقيها مع الأشياء: عندما ... تصرفها كلمات التوديع عن سبب المناسبة! أو حالة الاستعداد، عن مجريات الرحلة: مثلما تتجلى معاني زاهية لدى التمارين، وتتوارى في أي عرض! طفولة كهذه تعنى بالمدحش وليس بقوانينه وقواعده. كالعين الأفقية

المبهورة بتلاوين الغسق، وليس بحساب تشكيلات النجوم! بتكرار الموج وألفاظه على جبهة رملية، وليس بالبحر ذاته!
ومع ذلك فقد تقف عند حدث أو آخر، ليأخذها ملمح من الانفعال والتخيل، وبسبب من ذلك كان ميلها لكتابة القصة.

فعند لجوء بوم كويتي، يهرب أسلحة، وقد رصده «منور» إنجليزي... يفرع أهل الكويت، يفرغون الحمولة، ينزلون الأشرطة، يقتلعون الصواري، فيرفعونه إلى الشاطئ، ينظفونه ويشوونه، قبل الصباح! وبعد دخول العدو وغزوه الكويت، يفرع الكويتيون إلى طمس هوية البيوت، والشوارع، في ليله.

عند ذلك لا تكون حالة البراءة التي أعطاها الناس لليوم، ولا حالة التحرير من دلالة العناوين، هي المشهد المستأثر بالتفاتها، وإنما خروج الكويتيين في ليلين مظلمين - على قلب واحد - هو الأشبه بالعبرية لديها. هكذا جميع قصصها، دهشة إزاء حركة، لا تأمل بواقعه!

بالأمس، وبعد انقطاع طويل، أرسلت إليّ قصة بالفاكس، وسمتها، بالسجادة. عادة ما تطلب مني تعليقاً على رسائلها... لم تفعل هذه المرة، واكتفت ببضع كلمات...

عزيزتي جاسمية

مع كل أشواق

أرجو أن يكون الفاكس واضحاً

أختك: لطيفة

وقرأت القصة، عدة مرات. لكنني لم أقاوم الميل إلى تسجيل بعض الاثارات أو الملاحظات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com
«السجادة»

(تصدق هالقصة؟ ما كانت، أظن! ولا تكون! تأخذ على عدم إيضاحي بعض الأمور، ونسيت أنك لم تسأل، بسبب انشغالك!)

١- لعل أول كلمة، من أول فقرة. «تصدق؟» تشي بما حاولت سياقه في البداية، كبيان للدهشة. ولا وجود للجزم. «وأظن» مدخل لكسر الرتابة في الإيقاع. وما نفي زمني الاحتمالات، في «كان ويكون» إلا توطين للتخيل ليتساوى النسيان وعدم الإيضاح، في مرتبة واحدة.

«أذكر مرة، كنت أحاجج فيها والدي، وكان مبتسماً، عندما سألني فجأة، وفيما أشار إلى يساري: كم عمود ترين؟ قاصداً أعمدة الإنارة، في جادتنا المنزوية عن الشارع. فالتفت وعلى مضض، أجبته: واحداً، ابتسم، وطلب مني التراجع خطوة، فأدركت قصده، إذ كانت ثلاثة، تلك حقيقة، فالكثير من الأشياء تختفي، عندما تكون زاوية النظر ثابتة».

2. تحتاج منفعة، أهمية ما في السياق، ابتسام الوالد،
أعرف عن حبه لها ولعله لا يخفي قلقه ... بيد أنه يهتبل أية
فرصة، للتمتع بفواكه الطبيعة لدى احتشاد ابنته.

(ما هي القصة؟ أجيبك. إنها في غاية البساطة. وقد تلاحظ فيها الغفلة، أو الطيبة إن
شئت، والخداع المبين وغير المبين، وفوق ذلك وبعده، مسائل دقيقة ومتوارية، لكن
عندما تحدث الأحداث، لا يمكن الإيضاح توا.

سالم يكبرني بسبع سنوات، لكنه حتى بعد تخرجي بعامين ومنذ دراستي الثانوية،
وهو يخضع لرعايتي وترتيبي، وسواء أكنّا في وئام أو خلافه - وخصوصاً تلك الأوقات
التي سبقت الاحتلال - فإن أمورنا المتباينة كانت تسير بتوازن إن لم أقل بتداخل. وهو
حبيب، فقد كان والدي يثق بشهامته، حتى في صغره، ويقول: سالم رجل. وفي وقت
المرح، كثيراً ما عبر عن انطباعاته بخصوصنا: أستغرب منكما، حشفتان وتلتصقان!
من أصدقائه عبود البصري، كان نظيفاً، لبقاً، وذو صوت شجي. يسكن ووالدته في
ملحق بالجوار. يعمل في الصحافة حيناً وأعمال المراسلة أحياناً أخرى. ويكتب الشعر
كما يقول سالم.
وكان والدي يصر على تناوله الغداء معنا بعد صلاة الجمعة).

3. معرفتي بسالم، تلت مباشرة معرفتي بلطيفة،
وسمعت عن عبود في مناسبات عدة، لكن لم أصادفه إلا
مرة، كان ينسل من الموقف بضحكة تستطيل حتى
تعتري جسده. كما سمعت عن محاولات لقتل أخيه فيما
بعد! ومرة سألت سالمًا: على كثرة ما يعمل في الصحافة،
ألم ينشر شيئاً؟ إنه يعمل في تحرير المقالات. لم يكتب؟!
أحياناً. والشعر؟ وناولني قصاصة.
(أيها النهر الدؤوب
لوقليلاً: تنحرف،
كلها الأعشاب ملح
وستزهو لو تقف:

تمنح الخصب الخرف!) واضح أن القصد: للخرف،
ووقف الوزن حائلاً. لكنني لم ألتقط تلك الرمزية، على
سذاجتها، حيث كانت المبادئ آنئذ، قيوداً على المنطق!
(وهو من جانبه، لم يكف عن عادة إحضار شيء من الريحان أو الفجل والكراث، مما
تزرعه أمه جوار الملحق، كلما أتى يوم جمعة، يلفه، دائماً بقطعة مغسولة، ذات حاشية
صفراء، كمن يتخفف بذلك من الحرج).

4. توقفت عند هذه العبارات مراراً، شيء ما على
خفوته، يعود للبعيد المحتجب، كثيراً ما تعاين مع
خليل، وتلاست معه، واتهمته ...، لكنه ظل على حبي
كابنة عمّة له، من جانبي فقد احتفظت له بالكثير من
الاحترام، فعمله الذي يسخر له كل طاقاته، ليس من

النمط الذي تخطط له أنظمة كتلك التي نقرأ عنها، وإنما تعرف واقعي لكل ما يحتمل أن يضر بالوطن. قال عن حادثته، أوقفوا حينها أحد اليساريين أو القوميين: تعرفين البلبلة اللي يسوونها، وحققوا معه، واحتجزوه، وكان بيتسم مناكفة لي: وعندما أعطيناها متعلقاته، بعد الإفراج ... من بينها ساعة، ضربته بنفس الفوطة!

وأجاب عن استغرابي، كون حجزه حدث لأكثر من مره، وعن الفوطة، قال: هي نفس الفوطة التي يحضرها معه دائما. ما قلت لك، رائحتها صابون وحاشيتها صفراء؟

« في ديوانيتنا سجادة كبيرة وقديمة، وكان يعجبني التأمل فيها على الدوام، فهي قريبة من نفسي لطول ألفة، ومزايا تختص بها، اعترى الوهن أهدابها وحواشيها، جراء العمر، وجراء ما يشبه المعارك الطاحنة، لاختلاف أسمطة المآدب عليها وسفرها، ليخالط لحمتها، تقاطر الزيوت، وسداها سوائل الأشربة وأثر الغسيل، حتى تقاربت ألوانها من درجة بعضها البعض، أو كادت.

لكنني لم أحب سجادة حبي إياها. فلطالما تتبععت حركة طيورها وغزلانها. وكأنها كانت تسعد بتأملاتي، وكنت قد أسميتها في صغري «سياده عوده» واعتمدت التسمية في بيتنا. إطارها من أقلام ... جدائل بالأحمر النبيذي، وأرضيتها بالأبيض القهوائي المتألق. أما فراشاتها وطيورها وغزلانها ونبف الزخاريف والتشاكيل، فعدد لا يحصى، كأنها تنهمر في روع الناظر والعين في حيره.

وكانت مرسومة باللونين النيلي والسماوي، في الوسط جرم أشبه بالشجرة، وفوقه وتحته متناثرات، كالأوراق والعيان والبتلات. حين النظر إليها من الأعلى يكون النيلي سائدا ومكونا للمنظر، والسماوي سائدا لدى النظر إليها من الأسفل. في الحالة الأولى يكون لون الحيوان والطيور والفراش نيليا ومتجها إلى قلب اللوحة ويكون في الثانية سماويا، كأن يتخارج منها.

المدھش أن مكونات السجادة اللوحة، بالنظر إليها من زاوية، تتناغم وتتآلف تدريجيا وكأنها في حالة نهوض إلى شكلها النهائي، وبالتحرك لزاوية معاكسة، تتحلل بالتدرج من شكل اللون الأول حتى تتناهي في شكل اللون الثاني.

كان والدي يقول: كم جمعتني وأمك حولها الساعات. لقد حبوت وجميع أخوتك عليها».

5. أمتعني حديثها عن السجادة، لكوني أعرفها، ولم أصل إلى ما وصلت إليه فيها، عدا تعاقب اللونين. وتذكرت أنها في معظم ما قرأت لها، لا تنفك تستخدمها كعنصر حميم، وإن عبرت عنها مرة بالبساط وأخرى بالشف وثالثة بالزولية، حتى البحر والسماء والحدائق، كثيرا ما شبهتها بها عدا هذه المرة، فقد أحالت مجموعة العواطف الحسية والبصرية إلى مشخص محدد

الحضور. لعل أصل هذه الحصيلة سر التعايش الذي يربط شخصا ما بموضوعه، وكأن المدهش حال مخاض المبدع! كما أثار انتباهي تعليق والد لطيفة: جمعتني وأمك حولها... فلم أكد أعرف عنه شيئا، يعدو مظهر بحار بسيط.

«حدث مرة أن تكلم عبود البصري مع أخي سالم في مناسبة خاصة بأحد معارفه، وذلك لاستعارة السجادة لعدة أيام. وكان مقدار الضن بها ظاهرا على فعل الحرج! إلا أن البيان المماثل يتقاصر أمام حياء الرجولة. وعند حلول موعد الاستلام، قال عبود مازحا: ضع نيشانك عليها، حتى لا تختلط مع البقية. ولثقة سالم بأنه ليس في البقية ما يشاكلها، حدس في سخرية عبود احتمال مفاجأة. فكتب ورقة ألصقها على ظهرها، مجاريا مزحته: إن الحب لهو المبرر الوحيد لكثير من الحماقات، فانفجر البصري بضحكة طويلة، ثم أضاف تحتها، أو أنه أحد أحفادها!»

6. في قصاصة خلت من أي ترقيم جاءت هذه

الفقرة، ولعل هذا موقعها المناسب...

«...أجل، بيد أن ما لدي أكبر. لقد حاول عبود أن يغازلني برسالة، لحساب أخيه، ولما كانت السجادة في عرف بيتنا سجادتي، ولما نمت إلى سمعه بعد الطلب عبارة... لو كان جرعة ماء، في حمارة صحراء، لما شربتها! حدث ما قدرت أن سيكون انتقاما!».

7. فما كان مني إلا أن خابرتها بالتلفون، مستفسرة:

الدرجة أن يغازل لحساب آخر؟ لا يتركون وسيلة! وكيف كان غزله؟ غزل أجبر لدينا سابق، وإن تلفع بقناع مخايل! كيف، ولو فكرة؟ سيدتي! التي سأحميها بالآف النخيل. فسألته: أيتها، التي من أملاكنا، أم...؟! وهل بينت لسالم؟ كلا... إنه عندئذ لا يطاق؟ لكنني لمحت لأبي. عندما حدثتني لطيفة ذات مرة عن فكرة خطبتي لسالم، عرفت أنه لم يبد مثل تلك الرغبة.

ووقتها لم أكن قد حددت موقعي منه بوضوح، لكنه بدا غامضا، وفي مرة، عندما تشاجر مع ابن خالي خليل، قائلًا: عن فكرة الشعوب العربية: أنها خرافة المتعلمين. ذاهبا إلى فكرة الأمة الواحدة! فقد كان، على الأقل، مخلصا! لكن منتهى الخبث لدى عبود، يكمن في تعبيره، بواقعية فجأة، تختبئ في الموقف المستطير أو تنسحب أمام عنفوان العقائد السائدة وقتها. فكان الذي يظل ماثلا على حلبة الموقف هو الحب. وعليه فإن: ما يليه... أمر لا يعدو المزحة.

«لم يعد عبود السجادة، حتى بعد نهاية المناسبة بعدة أيام، بحجة أخذها للتنظيف. وبتسويات أخرى، أصبح محل التنظيف داخل الكويت... وصاحب المحل صديقا، ثم أصبح مسافرا، وانتظاره مقصودا من باب الحرص، وهكذا.

كان سالم في موقف لا يحسد عليه . وكنت قد رفضت سلفا فكرة الإعارة رفضا قاطعا . وسالم يعاتبني ويستنكر على ... وبدوري أنكرت ما ذهب إليه ظنه ... وكنت متوجسة من أن يقول : تقبل الناس التخلي حتى عن عضو من جسدها ، للآخر . أجل ، ولكن ليس أي عضو وأي آخر . نقطة الخلاف فيما بيننا ليست في مادة الملكية ، لكن في موضوع هذه المادة . وهو بالذات ما يجعل من الشيء قيمة خليقة بالاستثنائ والتعلق . إن طواعية التكوين فيها ، لتزخر بما ليس نهائيا من الإحياءات ، فكأنها البحر ، كلما تصدرته ، أهال علي من مرأيه ما لا يتوقف ، يغمر البصر ويتداخل وينبض حتى كأنه ملمس كل إحساس ، فيها من طبع الغيم تفاعمه وتجسده ، إضاءاته وأصواته ورهامه ، ومن حركة رؤوس العشب والشجيرات والأكماء رائحتها وحيويتها .

قد ينسحب نيلها إلى الأسفل حتى الظلمة ويتخفف سماويها عاليا كالبياض الناصع . فهي تستجيب لأوامر الأوقات ومعطيات النواذ وحركة ما يدور في الإهاب . لو جلست إليها ، فقد تدور أمام ناظري أدوات مختبر تتداني وتتنوع كما أحجار جموحة على رقعة شديدة الذكاء والتخيل .

وكل مرة فكرة لخطة تدار ، وكل مرة شيء جديد ، أو حنين يستعاد لوقائع فردية ومشاركة .

حتى أنت وقبل أن تجيء ، فمن نافذتي ، وتجوالي على حافة الصليبيخات أو اندياحات كاظمة ، حين تحتضن جبال قضي جبين الجون فتسيل مياهه على وجنتي جبلة وشرق ، من هناك أبصر خيالات فيلكا ، وأستدعيك أو أصورك ، خاطفا بجيبك ، تتشمر الدشداشة حتى الخاصرة وتصطفق ركبتيك بأحشائه الزرقاء ، تعلو يدك وتنخفض اليسرى كأنك جنة ستطير ، على بساطها .

القلب صممت له معادن تخلفه وتنبو عنه إلا هي فقد صممتها مواهب ، إلى أن أثرتها بمواهي .

لقد غفل عنها سالم أو عهد بها إلى شغف الطفلة وفراغاتها ، لكنني على يقين من أن عبود وعاما على الأقل بدافع الحسد !

ما كان إصرار والدي على استضافته إلا إكراما لسالم ... وهو من أورث ولده الميل إلى تغليب القيمة ، بصرف النظر ... ودرء الظن بالشبهة .. حسب تعبيره ... لكنه لم يدل برأي ، واحسب أنه أميل إلى مخاوفي .

لا تعرف كم تأملت لإحساس سالم بكرهي له ، لحظات الانفعال ، وأنا وإن كنت أقدر خصلة الشهامة لديه إلا أنني لا أقارن لحظة من الكرم بتاريخ مضمخ بالحياة ، خصوصا عندما تلفني ذكرى أمني ، وهكذا يأتي البكاء .

ويأتي اليوم الذي جاء فيه عبود البصري والخجل يشله عن محاولة الاعتذار ، ومن ذلك أنه استعجل في أخذ السجادة من المصبغة ، ولما تجف بعد من آثار مواد التنظيف ، مما أدى إلى احتراقها ، لمرور موقد مشتعل بالجوار ، قال عبود لسالم تعال وانظر بنفسك . وإن شئت فتأكد بين المقبرتين !

8. أذكر أن خليلا كان يذكر أشياء عديدة ، عن خلافات حول

حقيقة ملكية بعض البضائع في أسواق ما بين المقبرتين .

« لم يمض طويل وقت ، عندما زار عبود أخي ، وأمضى معه وقتا ليس بالقصير في الديوانية ؟ وذلك عندما تلثم قائلا : لا أعرف كيف أفاتحك ؟ فعقب سالم ألسنا أصدقاء ؟

بشأن السجادة، قال عبود: لقد أخذتها مرتين إلى التنظيف، قبل وبعد ...: نعم، نعم، أردف سالم. وقد كلفنتي خسمة عشر دينارا. فما كان من سالم إلا أن مد يده بالمبلغ. قال سالم: قولي ما تشائين، للرجولة أحكامها. والمسؤولية، أليس لها أحكامها؟ بلى. التي تفضلت بها فوق الثمن! لقد أعرتها. بأي ضمان؟ كيف تلتقي الصداقة والضمان؟ وهل يلتقي ما فوق الثمن ...؟ عزيزتي أعرف مدى حبك للسجادة، وأبي وأمي كانت ... وأنت. لكن العادة جرت في الكويت أن تنتقل الأواني «السري» والمساند والسجاد، بين كل البيوت! كانت استعارة السجادة نكاية بي، ألم تترك؟ ألم أرفض؟

وهكذا ترى أن خطوة تخفي عمودين، وأخرى قد تخفي حقيقة! وأنت تعلم، أن الأمر بالنسبة لي لا يحتمل الإيضاحات. فقد أبدى، ورفضت مجرد التفكير، وقد مر على ذلك سبع سنوات أو يزيد، فما الذي يشغلك أهو نوع من الشك ...؟»

9. لقد أغفلت «القصة الفاكس» الاسم، التوقيع، التاريخ،. الخواتيم الفنية المعتادة، كما أغفلت وبشكل مقصود، تحديد شخصية المخاطب أحمد! وهو أحد أخوة خليل من أمه وخطيب لطيفة. وسيم، خدوم، وعلى درجة عالية من المراوغة. وجهه متفتق، بل متشقق عن صنوف التعابير الضاحكة، ولهذا يستولي على دوافع الغيظ عند محدثه. وهو بعد ذلك وقبله لا يترك فرصة للمفاجآت، ولعل أحمد في بداية هذه القصة كان يستفسر عن مشروع خطبة، لم يؤخذ على محمل الجد! كان قد عرض له البصري لحساب أخيه. وكنت قد تحدثت معه، ولم أأخذ منه حقا ولا باطلا، فقد كان يبادر إلى ردود متقاطعة، ويتقافز على المعاني من التمثيل إلى التخيل، وأمس منه استعدادا عريضا للعب فيما يبدي تبرمه من إلحاح الأسئلة. لكنه فاجأني بإجابة أسرع من الطلقات: نعم قتل! عندما سألته عن صحة محاولة اغتيال شقيق عبود، من قبل المقاومة! إنه عموما شخصية محببة إلى النفس. وفي النهاية وبعد محاولات مضنية، لم أجد أمامي بدا من أن أشيمه، وأذكر بخدمات سابقة قدمتها له، عندما قبلت توصيل رسائله إليها! وكان الشعور بخيبة الأمل باديا على مظهري، مما اضطره إلى إبداء نوع من التعاون. فأبديت سؤالي، حول دواعي استفساره الحقيقية، أهي بسبب ما اعتبره تحفظا من قبل لطيفة، على جانب من خصوصيتها؟ والتي كانت الرسالة ردا فنيا عليها، وقد جاءت معبرة عن برود أعصاب، لم يلبث أن تناهى إلى الغضب، وبما أنه مراوغ، انتهزت فرصة استعداده الطارئ، وموضوع

الغضب هذا، دون أن انتظر إجابته عن السؤال الأول، وجاء سؤالي الثاني، هكذا: ألا تخشى من مغبة هذه النتيجة التي أوصلت خطيبتك إليها؟ فضحك بخبثه المعتاد، إذ وجدها فرصة للتهرب فقال: بل سأدفعها إلى قمة الفرع!؟ كيف؟ سأقدم لها، هدية لم تجرؤ، حتى على، أن تحلم بها! لاشك أن الثمن باهظا كان! بل عجيب. فمن أين اشتريتها؟ بين المقربين. كيف ما الذي يصل الحلم بما بين المقبرتين؟ العبث. عجيب، وماهي؟ ستعرفين. أرجوك، أرجوك! «سيادة عودة!» «سيادة عودة؟!» ألم تحترق؟ وابتسم.



كتابة الشعرية تحفل بالإناء وخزان الذاكرة

قراء في ديوان «شمس مؤقتة» للشاعرة اللبنانية سوزان عليوان
أحمد الدمناتي / المغرب



من غبش اللغة المثقلة بضوانيس
الطفولة وقناديل الذاكرة قضىء الشاعرة
ليل هذا الكون بشعارة القصيدة المتوهجة بعري
الذات وإشراقات اللحظة الشعرية المشتعلة ببوح فاتن
يفضح ويعري، لا يتستر أو يختفي، وبرصاصة من عيار
القصيدة المبتلة بندى الذاكرة قتلت الشاعرة أشباح
العزلة، لتحاكم في جلسة علنية بمحكمة الشعر العليا
بتهمة القتل العمد، بعد ذلك رفعت الجلسة لتصبح سرية
حضرها امرؤ القيس والناطقة الذبياني وزهير بن أبي
سلمى وقيس بن الملوح والسياب... لتمنح الشاعرة البراءة
ووسام شرف من درجة راقية عن خدماتها النبيلة في
قصور اللغة وبلاط القصيدة، بهذا الديوان الجديد
«شمس مؤقتة» الصادر حديثاً من القاهرة بعد ثلاثة
دواوين سابقة «عصفور المقهى» ١٩٩٤ «مخبأ الملائكة»
١٩٩٥، «لا أشبه أحداً» ١٩٩٦ أشعلت الشاعرة النار في
مدائن الذاكرة لتنجب قصائد حاملة عميقة عاشقة،
ومضللة، تقول سوزان عليوان في القصيدة رقم ١٠:

معبأة بدخان يبذل هيئته
 من جبل إلى تمساح
 تحرق في عزلة توحدنا
 في ملل يبادلنا ورق الكوتشينة
 وعلبة الكبريت
 فيما الذين صلبوا طاقاتنا على
 خشب النماذج
 يقتلعون الأحلام التي لم تنضج
 بمناجل تلمع
 دون أن يغيروا ثيابهم
 يهشمون حيواتنا
 بمدنها الصغيرة
 ومقاهيها المبتلة على أرصفة تتآكل.
 أطفالها الذاهبون إلى المدرسة
 شاحبون

كما لو أن قلوبهم تفحمت في الليل
 لتلائم البيوت التي يعلو بعواميدها
 الصراخ

(ديوان «شمس مؤقتة» ص 14)
 فالقاتل/العزلة/والجلاد/المنفى
 يغتصب الأحلام والأمال قبل ولادتها
 بأدوات حادة وقاطعة دون أن يغير هيئته
 أو طريقته في عملية الإنتقام. هكذا تصبح
 القصيدة تحتفل باليومي والمعيش،
 بروتين العزلة والوحشة الذي يفتك جسد
 الشاعر ببطء، فهل تصبح الكتابة
 محاربة لجنائز الألم، وحربا شرسة ضد
 فداحة البياض ونشيد الغياب؟! أم عرسا
 احتفاليا لانتصار الذاكرة على خرابات
 الزمن الموغلة في رحم الكون. تقول
 الشاعرة في القصيدة رقم (5) :

يغادرنا المكان
 مربعات الإسمنت أولا، ثم المقاعد في
 إثرها

الفراغ المباغت
 يفرض تآثيث الأرواح (ص 3)
 بهذا الإحساس الحزين والبوح الدفين

تتعري الشاعرة من مساحيق الحياة
 الخادعة لتبوح بعزلتها وفراغها العنيف،
 وديوان «شمس مؤقتة» عبارة عن قصيدة
 طويلة مرقمة من 0 إلى 35، ورغم أن
 شمس الشاعرة مؤقتة فإنها أحرقت كل
 العناوين الرئيسية والفرعية للقصائد، ولم
 تبق إلا الأرقام وكأنها مقاصل تشنق
 عليها جميع بلابل الذاكرة المسكونة
 بشغب الاغتراب والمنفى، أو مشاجب
 تعلق عليها زنايق العزلة والغياب
 والنسيان «شمس مؤقتة» ديوان يعري
 الحلم ويفضح المسكوت عنه في أنفاق
 الذات ويراهن على الكتابة الشعرية
 المتشظية، المغومة، المتصدعة، الماكرة التي
 تغرى بالدخول في كاتدرائيات اللغة
 المدججة بأحلام فاتنة، خربة، محروقة
 بثلج العزلة وليس بنار الوحدة، بل بـ
 «شمسها المؤقتة»، مسيجة بأبجديات
 الخواء والإطمئنان، تجد في الفضاءات
 القصية من اللغة أقمارا تضيء ليالي
 وحدتها الحزينة وعزلتها الموحشة
 الموحشة تقول سوزان في قصيدة رقم
 : 19

كان الحنان أول من سقط منا
 كان الليل أطول من أذرعنا في
 العناق.

يداك في فراغ
 والإستحواذ كامن في كمائن الإحتواء
 لم تكن تلك المحبة خالصة
 المرأة لم تكشف لي أوراقا
 شجرة هوت في شارعك
 أخرجتني من وهم الغابة
 هل كان حضنك حقيقيا؟
 هل أسندت رأسي - فعلا - على روح
 تنتفض عبر أنفاسها؟

لا أذكر من الحجرة سوى نافذة

أشكالها، دموع الأسف، دموع الاعتذار،
دموع الحب، دموع الحنان، الدموع كثيرة
والخداع واحد، ما أقسى هذا الزمن
الرديء الذي يشبه الفسيفساء في علاقاته
المتناقضة والمتنافرة، تقول سوزان:

كل ما حلمت به

خذلني

وكان قلمي الصغيرتين

مخلوقتان للإنزلاق

(ص 28 من الديوان)

بهذا البوح المسكون برعشة الحزن
وصدمة الإخفاق ترمم الشاعرة
انكساراتها وهزائمها بدهشة القصيدة،
المنقذة الواحدة والوحيدة من براكين
العزلة والخداع والخسارة.

وفي القصيدة رقم 22 تطل الشاعرة من
نافذة الإنخفاف وبوابات الحزن على
فضائها المهبط بالوجع والألم والإغتراب:

كجذب هجرته العاصفير

أقف وحدي

أكسر حدة الفراغ

بقامة ضئيلة

وأصد الرياح المنهكة

عن ظل يتطاير

ولا يلامس أطراف المطر.

كلما قطعتة التأم:

الشريان الذي يصل خياناتهم بدمي،

وهذه الديدان

كلما هوت

متخمة بفاكهتي

أعدتها إلى الجرح

يدا تجدد خلايا عزلتها (ص 29 من

الديوان)

تتفتح الكتابة الشعرية الملهبة بنزيف
الذات على احتواء هشاشة الروح وترميم
ما تبقى من صوامع الذاكرة أمام
العواصف المتتالية والمتكررة (العزلة،

بحجم البحر أغرتني بانتحار أجلته
لحين فقدانك.

ذلك العطر لازال عالقا بالخيوط التي
قطعتها، ملاكا مشنوقا من جناحيه

ظل الطائفة الورقية لا يغادر مساحة
طفولتي

رغم أنني أفلتها

وبترت أصابع اليد الواحدة التي

كنت أحصي بها أصدقائي (ص 24)

من قارات الشعر الموغلة في أبجديات
الحلم والغواية، تمتطي الشاعرة صهوة
القصيدة المدججة بالمعاناة والفقدان
والفراغ والوحشة والخداع، تبرز من
خلال القصيدة / الإعراف بغنائية حزينة
وعميقة هشاشة العلاقات الإنسانية التي
تفتقد الحب والدفع والحنان، ولحظة
الحزن العاصف والألم الشديد ترتد
الشاعرة لأدغال ذاتها ومحارب القصيدة
وظلال الطفولة لتعزي قدرها الحزين،
فالخروج من مملكة الطفولة النائمة على
أغصان الذكريات لا يتم بتطبيق الطائفة
الورقية كرمز لزمن ولي، هارب من
تضاعيف الغياب ومساحات الحلم.
تصبح القصيدة أحيانا صرخة قوية ضد
صدأ العلاقات وإدانة لتكلس الثقة والحنان
والوفاء في قلوب بدلت نبضها بقسوة
وحجارة صماء، تقول الشاعرة بحزن
شفاف:

وبترت أصابع اليد الواحدة التي

كنت أحصي بها أصدقائي (ص 24)

نلمس قمة المعاناة في خداع الأصدقاء
وخذلانهم، وفي الثقة المطلقة التي تضعها
الشاعرة في علاقاتها مع محيطها من
أصدقاء وأحباء، وبراءة الجمهورية
الفاضلة التي لا تصلح لزمن التماسيح
ومكر الحرياء، حتى الدموع أصبحت
اصطناعية ومجانية وزائفة وتنوعت

الشاعرة بأبجدية الكتابة المشرعة على
الإنعتاق والحرية وحرقة الكلمات التي
تنساب كشلالات البوح لتحارب الصمت
والفراغ والموت والنسيان لتعيد للحياة
بهاء القصيدة في اشتعالها بأقاصي
الذاكرة.

هكذا ينفتح ديوان «شمس مؤقتة»
للشاعرة اللبنانية سوزان عليوان على
الكتابة المسكونة بالنزيف الداخلي لذات
الشاعرة، هذا النزيف العنيف الذي يولد
تصادم أشجان النفس في انسحاقها
المستمر مع الواقع، تصادم الذاكرة
المتجهة حول ترقيع الهوة الفاصلة بين
القصيدة / النبوءة والذاكرة / رحلة
العذاب السرمدي، هل هو اغتيال الصمت
والحزن والعزلة والإغتراب بالكتابة
المشبعة بنكهة الجرح والمنفى، أم مراوغة
شروحات الذات بقصيدة دافئة وعاشقة
صادقة، وحارقة، فاتنة وصاعقة تعرى
أروحيات الذاكرة من يتم العزلة وأشباح
الإغتراب.

● هامش:

سوزان عليوان «شمس مؤقتة»
إصدار شخصي، الطبعة الأولى ١٩٩٨
- القاهرة - مصر.

الفراغ، الوحشة، الخيانة، الخداع) وكأن
خيول الكلمات تسابق عري الزمن
وتتوغل في رحم الكون ناسجة من دهشة
القصيدة وتألقها وعذريتها وتوهجها
نشيدا سريا وسحريا للكون يخفف من
معاناة وأزمة الشاعرة التي تستظل تحت
أشجار الشعر وغابات الحروف كقديسة
صغيرة تنام في كنيسة الإحتراق.

تقول الشاعرة في القصيدة رقم ١١:

الساعة لا تشير إلى زمن.

لا ساعة على الجدار أصلا.

فقط حيوانات قماش على الموكيت
الأبيض.

هكذا، أوهمنا السقف أننا بلا ماض.

(ص ١٦ من الديوان)

بعد خيانة الأصدقاء المريرة، غياب
الزمن الوجودي الذي يحيل على الزمن
النفسي المتأزم، المتشظي، شبح العزلة،
تماسيح الوحدة تهدد كائنات الشاعرة
الحقيقية (الحياة الماضية والحاضرة -
الأحلام المتعلقة - رهانات المستقبل
الغائمة) والورقية (دفاتر كسولة - قصائد
نائمة - كراسات يتيممة - رسائل عارية -
بطائق يأكلها النسيان) والقطنية
المصنوعة من القطن والقماش (دبابة
تمتص برد العزلة، قطط تنظر إلى
الشاعرة بروتين ممل... إلخ) بهذا تتسلح

الكتاب

حمام النسوان (رواية)

المؤلف

فيصل خرتش

الناشر

المسار - بيروت



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

• حلب - بسام حسين

لا يتيسر لقارئ رواية «حمام النسوان» أن ينجو بسهولة من الوقوع تحت تأثير هذه المفاتن المستخرجة من المواقع المقفلة أو لنقل ممنوعة الدخول، ذلك أن فيصل خرتش يتمتع بهوس خاص نحو اقتراف هذه الأنواع من «المخالفات» والتلصص عليها إلى درجة التلذذ بهتك أسرارها وافتضاحها، تلك رواية الهتك بامتياز، إذ تنصب العناية طيلة الوقت نحو ذلك الجانب المستور في حياة الأماكن والأشخاص، وتبدو الرغبة محمومة، بتمزيق الستار في لحظة محمومة في الأخرى، عن البشر في الوضعيات السرية لسلوكها وعلاقتها بحيث تصبح الرواية مدينة فضائح

العامة بالفصحى بالأخطاء أحيانا! بحيث توزعت الرواية على أساليب سرد متعددة يتنقل فيها الراوي من الحوار إلى التعليق عليه إلى سرد الوقائع، دون علائق واضحة وبحيث يبدو الأمر كمن يتحدث في جلسة في مقهى متقطعا، وقافزا من موضع إلى آخر، وأحسب أن هذا الالتباس قد وضع الرواية في حالة تفرض قبلها كما هي كنموذج للرواية المنقولة عن الشفاهة الشعبية والمحتفظة بذلك كعقب لا تريد أن تفقده طزاجته.

وسوف يصعب أن تصادف في هذه الرواية أحدا، لديه اهتمام آخر بغير هذا الانحطاط السلوكي الخاص الذي يسم الجميع والذي سيجد داخل الجنس وضروب الشذوذ التي تدور حوله مرتعا سهلا، وأي مناخ سيصلح لذلك مثل «حمام النسوان»، تلك مفاتيح جاهزة ولم يبق أمام خرتش سوى أن يدير مفتاح الشبق إلى عيار ثقيل مطلقا خيالا هوسيا نحو ذلك المكان المغلق - وليس الغامض في الحقيقة - لتتغذى المشاهد طيلة الوقت بالتفاصيل المسرودة بلا طائل كما لو أنها مأخوذة من فيلم طويل من أفلام «الشذوذ - البورنو».

هنا كل امرأة وكل رجل، كل خلوة وكل سرير، كل مقابلة عابرة هي مقدمة تنتظر دورها لتذهب إلى ارتكاب الجنس كخطيئة متمردة على عالم من الاستحكامات المانعة!

وهكذا لا يلبث خرتش أن يقع في مصيدة ستترك أثرها على الرواية ككل، إذ سيكشف هذا السرد عن رغبات ذكورية مفضوحة ومكبوتة اتجاه عالم المرأة، ولن تعد هذه التصورات - الأوهام

ومستودع مفاصد لا تنتهي، يتألف من المشوهين والشبقيين مثل ثيران هائجة، والداعرات والشاذات والخونة ومدمني المخدرات والكحوليين.. هؤلاء «الأبطال» سوف يعيشون فسادا على صفحات الرواية، على خلفية خفيفة وبلا تأثير يذكر للتاريخ السياسي لحلب المفترضة والذي يبدأ من حرب 1936 ويصل إلى ما بعد هزيمة حزيران، غير أن هذه الخلفية سوف تبدو بعيدة وخفيفة التأثير، إذا لم يستطع مرور نصف قرن أن يبدل حتى في أعمار الشخصيات ولسوف يظل طفل عام 1936 ينسل مع أمه إلى حمام النسوان طيلة خمسين سنة من عمر الأحداث؟! الخيط سوف يتركه خرتش ملتبسا، وسوف تستعمل الغرائبية كنوع من الذريعة الجاهزة لتلفيق وتمرير الكثير من أخطاء البناء وعدم الترابط لتصبح الرواية «منزهة» عن الحقيقة التاريخية أو الفيزيائية.

تبتكر الرواية نمطا من السرد يمنحها ذلك الطابع الخاص المنسجم مع مناحها الشعبي ليجد الروائي نفسه ملتبسا بدور الحكواتي الذي لا يفتأ يطعم سرده بأنواع من التفاصيل الخاصة للحياة اليومية، داخل أنماط التقاليد والاعتبارات الشعبية والأمثال في لغة تقترب أحيانا من العامة، إلى جانب مسرود فصيح هو نوع من العامة المنشاة أو «الترجمة» بحرفية إلى الفصحى دون أن تفقد اتصالها الشعبي المباشر.

«جدها لأبيها استطاع أن ينجو، وهنا يتدخل القدر في ذلك، فلماذا لم يلق في البحر، فتلك حكمة إلهية».

ذلك مثال على سرد تختلط فيه

أكثر من رغبات شبقه بانتهاءك غرف
«النسوان» المغلقة وليس اكتشاف
جمالياتها !!

هنا النساء جميعا يقعن في «الحرملك»
وسلوكنهن من سلوك الجوارى، ذلك كله
بدا مدبجا ولم يبد مقنعا أن تحتل المدينة
- اليوم رمزا ثقيلًا من هذا العيار.

تحوم مشاعر الرجال فوق الرواية
كلها، وتبدو المرأة مثل مادة شديدة
الابتذال ترتفع وتهبط بحسب
الاستجابات للمزاج الشهواني لبطل دائم
هو «الرجال» وهؤلاء - أي الرجال - ليسوا
أبطالًا بهذا المعنى بل وربما تلك هي أبعد
صفاتهم، فهم منبوذون وهامشيون
وتنحصر حيواتهم داخل الفوق الذي
يتشكل من رغباتهم الصغيرة في
الكحول والحشيش والتلصص على
النساء.

ولعل شخصية «كومو» هي الأكثر
قوة في التعبير عن هذا النموذج إذ تبدأ
حياته من شق صغير في جدار يفتح له
فرصة الدخول - عبر التلصص - إلى كل
ما يتمناه من الدنيا، تلك مأساة صغيرة
تنهض بعالم الهامشين غالبًا، والنقاط
روائي لا يخلو من الجمال في هذا
الموضع بالذات، يحمل قدرًا كبيرًا من
أسى الحرمان والسعادات الصغيرة، إذ
يستحضر - كومو - وهو على مقعد على
السطح، المرأة الجميلة، عارية وساحرة
وتغني له طيلة الليل وهكذا تمنح
الشخصية فكرة التلصص قيمة فنية
كبيرة وتصبح الفرجة المحرمة وسيلة
العيش داخل حياة الآخرين والتمتع بها.
يتخلل السرد لكثير من المواضع التي
تذكر بعوالم ألف ليلة وليلة وربما
تستعار منها العديد من الشخصيات

والحكايات، وسوف تطعم الرواية بذلك
الطابع الأكزوتيكي المعتمد على
الاستعارات والوصفات الجاهزة
كالجوارى و«حمام النسوان»
والراقصات، وأنواع الأطعمة والمتع
الشهر يارية بما يذكر بذلك النوع من
الأعمال الفنية - السينما المغاربية في
بعض تجاربها - التي ركزت على مغازلة
الذائقة والمزاج الغربيين بالطريقة
الاستشراقية ذاتها كوسيلة بائسة
للحصول على بطاقة دخول إلى العالمية !
ولعل فيصل خرتش باتصاله الحميم
مع عالم حلب - المدينة القديمة، والذي
يعرفه بامتياز، وأصل استعارة الأماكن
والأصول البيئية وهو يصوغ مادته
الأمر الذي قدم باستمرار الإحياء
بالأسى المدني المختلط بالسير الشعبية
للرواية داخل الحكايات المشغولة بالمادة
السحرية للعالم الداخلي للمدينة القديمة
والذي أوحى بمصادقية واقعية، ملتبسة
أحيانًا بالاقتراء عليها - المدينة القديمة - .
إن تقع الأحياء - وأسماء الأماكن موقعا
جذابا في دروب الرواية، مقدمة
التواريخ والتفاصيل والمهن والأدوار بما
يحفظ لها الانسجام في لحمه مدينة
موارة مثل حلب القديمة.

جهد خرتش في الإخلاص لهذه
الجماليات وإفراد مواقع متميزة لتلك
الأماكن التي ساهمت في إغناء الحياة
الداخلية وصناعة مصائر المدينة ككل،
كالمخانة والهازاة، ولاحظ أن هذين من
الأحياء التي اشتهرت بصناعة الخمر
واستدعاء السكيرين وتبعاتهم !!

إلى جانب ذلك فقد أسست الرواية
لمحور يكون منقطع الاتصال مع المناخ
الأول ذلك هو العناية بتاريخ التعايش

يبدأ فيصل خرتش الكتابة من
اللابداية، إذ يكتب أثناء البحث عن
الرواية، ثم يترك الخيوط لتتجمع وتقوده
إلى المواضيع التي تأخذ بالتبلور، ليكمل
الرواية من خلالها، تلك إحدى مهماته
الناقصة، ذلك أنه لا يجتهد في إعادة
الكتابة، مستسلماً للمل - بحسب اعترافه
- منتهياً من كل ذلك بتركه كما هو!

وهكذا فإن هذا الخيال الخصب وتلك
الموهبة الحارة - التي أبدت في غير
موضع لمحات مؤثرة عن شخصيات
القاع والعالم السفلي - سوف تنقطع
بهما السبل على طريق هذه الإهمالات
المتعمدة، لتبدو الرواية ككل مادة غنية
وفطرية ومبعثرة البناء وذات إيقاع
مدوخ وقابلة لأن يكون لها مكان.

اليهودي - الإسلامي في حلب إبان
النصف الأول من القرن إذ حفلت الرواية
بغير موضع بالاشارات - الفجة أو
المبالغة أحياناً - إلى واقع الفقر
والاضطهاد للذين عاشت في ظلهم
هذه الجالية إلى جانب عناية الرواية
الملحوظة والناجحة في تصوير
التطورات التي انتهت بتهديب اليهود من
حلب منتصف القرن، والخدمات المجانية
المخلصة التي قدمها قاع المدينة بنماذج
المنحطة! للمشروع الصهيوني
الاستيطاني.

على أية حال فإن المشهد اليهودي في
الرواية يبقى مفتوحاً وملتبساً! الأمر
الذي عمق الإحساس به كمحور طارئ
على الرواية.



الاتحاد المستحيل..

الحب الإلهي ونظرية الاتحاد في التصوف الإسلامي

• عرض: عبد الرحمن حمادي

• المؤلف: محمد الراشد

• دار المنبر - دمشق - ١٩٩٩م

• ٢٦١ صفحة

ثمة مواقف متباينة في الفكر العربي من التصوف، في الوقت الذي مازالت فيه كلمة تصوف غامضة كمفهوم بالنسبة للغالبية العظمى من المثقفين وغير المثقفين، بالإضافة إلى الجدل الدائر حول مشروعية التصوف في الممارسة الإسلامية، ومن هنا كانت أهمية الكتاب الذي قدمه الباحث والأديب محمد الراشد بعنوان: «الاتحاد المستحيل...»، وفيه يحاول تتبع البذور الأولى للتصوف الزهدي والغوص في جوانب الفكر الصوفي.

وفي الواقع لا يقدم محمد الراشد اجتهاداً ملحوظاً عندما يتفق مع غيره من الباحثين بأن ولادة التصوف الزهدي تمت بعد استلام الأمويين للسلطة نتيجة للقمع السلطوي آنذاك، على أنه يقدم اجتهاداً ملحوظاً عندما يتعمق في الغزل العذري رابطاً بينه وبين الغزل الزهدي باعتبار أن هذين المنحيين في الغزل قادا فيما بعد إلى تحقيق ضرب من التزاوج بين الحب الإلهي والحب الإنساني وعواطفه العذرية المكبوتة «ذلك أن كلاً من الحب العذري والحب الزهدي اتخذوا محاور مشتركة قوامها التعالي والتنزه عن الممارسات

وتذبل حتى لا تجيب المناديا
وتنحل حتى لا يبقى لك الهوى
سوى مقلة تبكي بها أو تناجيا

ومن خلال هذه الأبيات وغيرها يرى
أن تجربة الحب الروحي لدى الصوفي
تتطلع إلى تحقيق ضرب من التطابق بين
المحب والمحبيب باعتبار أن الإله هو
المحبيب المتسامي بلا حدود، وهو هدف
الصوفي المحب وغايته وأمله الوحيد،
وكان معظم المتصوفة يسقطون عشقهم
الأبدي هذا على الأنثى الرمز، لا الأنثى
الواقع.

من الحب إلى المعرفة:

في الفصل الثاني يتحدث الباحث عن
الإطار العام للتجربة الصوفية حيث كانت
في بداياتها بسيطة سهلة، ولكن ما إن
دخل القرن الهجري وانتصف حتى
حققت حركة الزهد والتقشف والعزوف
عن الحياة بعداً آخر، وقفزة نوعية على
الصعيد الفكري والتأملي، حتى غدا الزهد
تصوّفاً له ملامحه الفعلية والوجدانية
على السواء «وراح الصوفي يبحث عن
مأوى يأوي إليه وشط يستريح عليه
وذلك عبر ولادة الحب الإلهي ومعرفة الله
كما يجب أن يعرف حق المعرفة» - ص
(46) -، وبذلك غدت محبة الله هي الطريق
الوحيد أمام الصوفي لتحقيق علاقته
بالمطلق، وغدا الصوفي ضرباً من الصفاء
الداخلي للإنسان «لذا اعتبر بشر الحافي
أن الصوفي هو من صفا قلبه، وهو المحب
الذي يوظف اندفاعه العشقي وأفقّه
المعرفي مخلصاً لله...» - ص 46.

لقد انتقل التصوف الزهدي إلى
تصوف تأملي، وأصبحت مهمته ردم
الهوة، أو بمعنى أدق نصب جسر من

الجنسية واسقاط الحوار الجسدي من
حساباتها المطلقة فولدا بذلك شعوراً قيمياً
متسامياً تحت مظلة الأنا الأعلى للفرد عبر
علاقة متوترة بين الروح والمادة..»

ويرى الباحث أن الزهاد فروا من
سيادة آلية القمع السلطوي وتفشي البذخ
والترف معلّنين انسحابهم من المجتمع
وزهدهم في كل شيء، لا زهداً بالحياة
ذاتها، وإنما زهداً بطبيعة الحياة المسيطرة
على المجتمع العربي الإسلامي آنذاك،
وبما أنهم كانوا عاجزين عن الصراخ في
وجه السلطات الحاكمة فقد وجدوا في
الزهد ملاذاً لهم وسببلاً يعبرون من
خلاله عن احتجاجهم وموقفهم الرافض
للخلافة الأموية، وهكذا كان محكوماً على
الرعيّل الأول بالانزواء والاعتكاف في
البيوت والمساجد، وليدلّل الباحث عن رأيه
يسهب في تحليل المجتمع الأموي منذ عهد
يزيد بن معاوية ومظاهر القمع والمجون
التي طفت على ذلك المجتمع، وبالتوالي
كانت كل الظروف مواتية لولادة الحس
الصوفي الذي راح يتنامى «ففي مثل تلك
الظروف المشحونة بالقمع والتسلط
والنفاق الاجتماعي وتكاثر الاضطرابات
السياسية وولادة الحركات الفكرية
النابعة من داخل المجتمع وخارجه، كل
ذلك قاد صفوة الناس إلى التعبير عن
احتجاجهم على ذلك الواقع المظلم
بالانسحاب منه والتوجه إلى الذات
والعروج إلى الملاء الأعلى...» - ص 24-

وعن الغزل الصوفي يرى محمد
الراشد أن المرأة تبرز فيه كرمز أساسي
وكتعبير أصيل عن الحب الإلهي
ويستشهد بأبي الحسن السري وبقوله:

ولما ادعت الحب قالت كذبتني
فمالي أرى الأعضاء منك كواسيا
فما الحب حتى يلصق الجلد بالحشا

وعياً معرفياً وعملاً وإنجازاً حيث قال: «إذا أراد الله بعبد خيراً فتح عليه باب العمل وأغلق عنه باب الجدل، وإذا أراد الله بعبد شراً أغلق عنه باب العمل وفتح عليه باب الجدل» وبذلك كان معروف الكرخي نقطة تحول كبير في حركة التصوف الإسلامي. وكذلك يقدم ترجمة لسري بن مغلص السقطي المتوفي عام 253. هـ والذي كان مربياً صوفياً من الدرجة الممتازة وترك صفحات واضحة في الميدان التربوي الصوفي، وكذلك يعرفنا بأبي الفيض ذي النون المصري المتوفي عام 246 هـ ومواقفه الصوفية.

وتحت عنوان (من التوحيد إلى الفناء) يستعرض الراشد جانباً آخر من جوانب الفكر الصوفي وهو مقام (الفناء) الذي عرفه الجرجاني بأنه (سقوط الأوصاف المذمومة كما أن البقاء وجود الصفات الحمودة، والفناء فناء، أحدهما ما ذكرنا وهو بكثرة الرياضة، والثاني عدم الإحساس بعالم الملك والملكوت وهو الاستغراق في عظمة الباري ومشاهدة الحق، وعرفه ابن عربي بأنه «عدم رؤية العبد لفعله بقيام الله على ذلك» - ص 99 -، وبعد أن يستعرض الباحث أهم آراء المتصوفة حول الفناء يقرر «بأن الفناء ليس فناء في الله أبداً، بل هو مجرد شعور خاص بالصوفي أو توهم يخاله الصوفي حقيقة، وما هو بحقيقة، وذلك هو المستحيل» - ص 103 -، وكما في جميع فصول كتابه يقدم لنا ترجمة لأبي سعيد أحمد بن عيسى الخراز المتوفي عام 286. هـ الذي يعتبر أول من تكلم في علم الفناء والبقاء، وكذلك يترجم لنا الجنيد بن محمد الجنيد النهاوندي الذي أسهب في الحديث عن الفناء.

التواصل بين الإلهي والإنساني، ويستعرض محمد الراشد تعريف (التوبة) كما ورد على ألسنة مشاهير المتصوفة، إذ يراها الجنيد بن محمد بأنها نسيان الذنب، بينما عرفها سهل بن عبد الله بأنها عدم نسيان الذنب، والتوبة هي من مقامات التصوف ومن هذه المقامات (الورع) و (الزهد) و (الحب والمحبة) و (المعرفة) وبعد أن يتحدث عن كل هذه المقامات بالتفصيل ينتقل لشرح لنا موقف إبراهيم بن الأدهم المتوفي عام 163 هـ والذي تخلى عن الإمارة وحياة اللهو وانقطع إلى التصوف حتى لقب بأول المحبين باعتباره أول من تكلم في الحب الإلهي، وعلى نفس المنوال يقدم ترجمة لشقيق البلخي والفضل بن عياض ورابعة العدوية، وهم من الذين اختطفتهم المحبة الإلهية واستولت على قلوبهم واستغرقت وجودهم كله حتى غدت حباً بحب.

من المعرفة إلى التوحيد:

في هذا الفصل يرى محمد الراشد أن العارف هو من عرف الله بأسمائه وصفاته قولاً وفِعلاً، وبقدر ما يحقق المرء لذاته المعرفة بالله بقدر ما يحقق شرطه الإنساني، وبشكل يمكن التأكيد فيه بأن نقطة الإنطلاق بالنسبة للصوفي هي معرفة الله، ومن هنا يقول الإمام القشيري: «كل علم معرفة، وكل معرفة علم، وكل عالم بالله عارف، وكل عارف عالم» - ص 80 -.

وبجهد واضح يستشهد الباحث بأقوال عدد كبير من مشاهير المتصوفة حول المعرفة، والتوحيد فيقدم ترجمة وافية لأبي محفوظ بن فيروز الكرخي المتوفي عام 200. هـ والذي فهم التصوف

إنسان حضاري؟)، وبعد كثير من التحليل يستنتج بأن الصوفي في جوهره إنسان حضاري بيد أنه ضل الطريق بشكل أو بآخر «ولطالما كان رواد التصوف الإسلامي أناس حضاريون اعتباراً من الرسول الكريم صلوات الله عليه.. لكنما سريعاً ما تحول ذلك الصفاء إلى انسحاب من العالم حتى غدا التمرد خنوعاً..» ص - 249.

إن هذا العرض السريع لكتاب محمد الراشد عن التصوف يدلنا بسهولة على تعاطفه مع الصوفي، ولكنه دائماً ينجح بتحييد نفسه ليقدم كتاباً من فضائله أنه قدم تعريفاً وافياً بالتصوف ومقاماته وترجمة لعدد كبير من أئمة التصوف وآراءهم وفلسفاتهم، ولكأني بالباحث الراشد أراد بكتابه هذا أن يقول للقارئ: هذا هو التصوف.. تاريخه.. نشأته.. فلسفة اعلامه.. ولك أن تحدد موقفك من التصوف بعد ذلك كما تشاء.

عبر فصول تالية يحاول محمد الراشد تقديم شرح متكامل لبقية مقامات الصوفية، فيتحدث في الفصل الخامس تحت عنوان (من الفناء إلى الشطح) عن مفهوم السكر عند المتصوفة، ثم عن (الوجد) فـ(الشطح) ثم يورد ترجمة عن أبي حمزة البغدادي المتوفي عام 289. هـ وأبي الحسين النوري المتوفي عام 295. هـ، وأبي بكر محمد بن موسى الواسطي المتوفي عام 331. هـ، وتحت عنوان (من الشطح إلى الاتحاد المستحيل) يتحدث عن (الشطح الأكبر) لدى المتصوفة ومواقف البسطامي والحلاج والشبلي، وفي الفصل السابع يتحدث عن مقامات الصوفية في (الصحو) والاتصال والاتحاد، مواقف النّفري والعافي وأبي سعيد بن أبي الخير، وفي الفصل الثامن يحاول الإجابة عن سؤال: (هل الصوفي

حصار الرابطة

مهرجان القرين الثقافي السادس

ومواجعة

الثقافة لقضايا الحياة العربية

شهدت الكويت خلال الشهر الماضي احتفالية مهرجان القرين الذي يفتح الآفاق بين المثقفين العرب على قضايا الحياة العربية الراهنة ويأتي اللقاء فياضاً من ينابيع الفكر وتوهج الجدل والنقاش حتى تلتقي الآراء وتتشاكل ثم تتجاذب من أجل هدف يساهم في تأكيد مواقف المثقفين نحو التزامهم بقضايا أمتهم وبلادهم.

فالثقافة تغرف من نبع الحياة وتحاول أن تسمو بها في منطلقات جديدة رحبة تتميز بثراء القيم والارتباط بالتراث بكل أشكاله وأنواعه. وذلك لخلق فكر يواجه الصراعات العالمية ويحفر جذوره في أرضه حتى لا تقتلعه الريح الرعناء القادمة من كافة الجهات ولا تعرف الهوادة.

فكانت الكويت وكما ستظل دائماً واحة



ظلية يتجمع فيها قادة الفكر وأعلام الآداب ومبدعو الحركة التنويرية الحديثة خلال هذه الاحتفالية التي فجرت حماسة ورغبة شديدة إلى نهضة الأمة ومواجهة العالم برؤى عميقة نافذة من خلال الفكر وروافده.

فكان المهرجان كما قال د. سعد بن طفلة العجمي وزير الإعلام الكويتي ورئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في كلمته التي ألقاها خلال حفل الافتتاح «بأن المهرجان رمز لتلاقي المثقفين العرب على أرض الكويت التي كانت وستبقى وطناً رحباً لكل المثقفين والمبدعين العرب بكل انتماءاتهم وتوجهاتهم الفكرية والسياسية.

أما د. محمد الرميحي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون فقد أكد بأن أهمية مهرجان القرين الثقافي بأنه حوار عقلاني بين الثقافي والسياسي ومحاولة لفهم مضمون الثقافة الوطنية العربية وعلاقتها بالسياسة.

ويقول د. الرميحي: إن الثقافة الوطنية هي مجموعة من الأفكار والقيم والصيغ والتعبيرات المرتكزة جوهرية على مبادئ الحق والعدالة والحرية بما في ذلك مقاومة الظلم أيا كان مصدره والدفاع عن الأرض والكرامة الوطنية في مواجهة أي قوة غازية وتعزيز التوجه الديمقراطي والإعلاء من شأن الإنسان وحقوقه.

ويعتبر الباحث أن الخطاب السائد الآن في الغرب يدور حول إحداث تغييرات جذرية في المجتمعات غير الغربية لمسايرة التطور الراهن تنحصر في شيئين: بناء اقتصاد سوق منافس وتغليب الديمقراطية الليبرالية بهدف تغيير العقلية كما حدث في الغرب.

فالأرسمية في الغرب وحدث السوق الوطنية ونظمت الإنتاج وعقنت المقولة وعممت هذه العقلانية في السلوك الفردي والاجتماعي والرسمي ومن ثم قامت الديمقراطية على النظام التمثيلي وتكافؤ الفرص والحريات الشخصية والعامة وحق المشاركة وتداول السلطة. ومع ملاحظة أن الحرية في الغرب ذات أصول يونانية فإنها كقيمة أخلاقية قد تحدت مع الغرب الحديث على المستويات المهنية والفكرية والدينية والسياسية حتى صارت الحرية عقيدة للناس وحقا طبيعيا للأفراد.

ويرى الباحث أن الإشكالية لدينا تكمن في كيفية إنجاز تراكمين متكاملين لبناء الديمقراطية: تراكم اقتصادي وتراكم سياسي وهذان الهدفان لا ينفصلان لأن الديمقراطية عدالة اجتماعية وليست عدالة أمام القانون والانتخابات فقط.

ويدعو الباحث إلى ضرورة تعايش الثقافات كشرط من شروط استقرار العالم مع ملاحظة أن هناك خلافا في

فكان المهرجان كما قال د. سعد بن طفلة العجمي وزير الإعلام الكويتي ورئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في كلمته التي ألقاها خلال حفل الافتتاح «بأن المهرجان رمز لتلاقي المثقفين العرب على أرض الكويت التي كانت وستبقى وطناً رحباً لكل المثقفين والمبدعين العرب بكل انتماءاتهم وتوجهاتهم الفكرية والسياسية.

أما د. محمد الرميحي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون فقد أكد بأن أهمية مهرجان القرين الثقافي بأنه حوار عقلاني بين الثقافي والسياسي ومحاولة لفهم مضمون الثقافة الوطنية العربية وعلاقتها بالسياسة.

ويقول د. الرميحي: إن الثقافة الوطنية هي مجموعة من الأفكار والقيم والصيغ والتعبيرات المرتكزة جوهرية على مبادئ الحق والعدالة والحرية بما في ذلك مقاومة الظلم أيا كان مصدره والدفاع عن الأرض والكرامة الوطنية في مواجهة أي قوة غازية وتعزيز التوجه الديمقراطي والإعلاء من شأن الإنسان وحقوقه.

إشكالية البنية الثقافية العربية

وكانت أولى جلسات ندوة الثقافة وقضايا الحياة العربية الراهنة يدور محوراً حول إشكالية البيئة الثقافية العربية للباحث د. على أومليل حيث أكد

المستويات معيارية للمستوى الثقافي ولرقي الهوية.

ويوضح الباحث بأنه ما دامت العالمية إنسانية المحتوى والإنتاج رغم تعدد مواطن إنتاج هذا المضمون فإن تلك الإسهامات الفرعية تتأكد من خلال كل زيادة في جرعته العالمية.

إنتاج ونشر المنتج الثقافي اليوم لصالح الشمال وضد الجنوب ما يُفضي إلى تحويل الثقافات الوطنية إلى نوع من الفولكلور.

القومي والوطني في الثقافة العربية

وقدم البحث للمحور الثاني الباحث حازم صاغية وعقب عليه د. خلدون النقيب وأدار الجلسة د. أحمد الربيعي عضو مجلس الأمة الكويتي.

وتطرق حديث الباحث إلى التعريف بالهوية طبيعتها ومستويات تحديدها وعلاقتها بالثقافة إلى جانب ما يميز العمل الثقافي الذي يتجه لإغناء الأفراد والمجتمع وبالتالي يغني الهوية أيضا.

إن الثقافة والهوية توجد بينهما مفارقة دائمة: فالثقافة تتجه نحو التوسع والمزج والخلط والتركيب بين عناصر عدة في حين أن الهوية مبنية على الحصر والفرز والنقاء.

ويفسر الباحث وجود الإنسان فيرى أن حياته متراكبة ومتعددة تبدأ من الحلقة الضيقة للأهل أو القرية، فالطبقة، فالوطن، فالإقليم، فالعالم، وهي حلقات يرى الباحث أنها واقعة بين حدين أولهما المستوى الفردي للشخص نفسه وتجاربه والمستوى العام أو العالمي.

ويشير إلى أن هذه المستويات يترافق كل منها بثقافة خاصة به محكومة بتجارب صاحبها بالنسبة إلى تلك المستويات المتمثلة لدى الأفراد والشعوب.

ويعتبر الباحث أن العالمية أصبحت أكثر حضورا في ثقافة أي شعب من الشعوب، فإنها لذلك أفضل تلك

إشكالية المراكز والأطراف في الثقافة العربية

ودار المحور الثالث حول هذه الإشكالية للباحث د. تركي الحمد الذي يفسر أن مجرد اعتقاد قطر أو منطقة معينة في الإطار العربي أو غير العربي أن له أو لها مركزية معينة وثابتة وخاصة فيما يتعلق بالثقافة وإنتاجها ليس إلا وهما أيديولوجيا.

ومشكلة المشاكل أن مثل هذه الأوهام الأيديولوجية تجد طريقها إلى أذهان المثقفين قبل أذهان العاديين ثم تتحول إلى نوع من الإحساس بالفوقية ومن ثم امتلاك الحقيقة دون الآخرين وينتهي الأمر بفكر الوصاية ووهم المركزية المطلقة.

قد يرى البعض أنه لا يجوز التطرق إلى مثل هذه الأمور فهي تخلق الحزازات فيما بين ما يفترض أنهم كيان واحد. وعن الحقيقة من الزاوية التي ينظر منها الكاتب هنا على الأقل أن الحزازات إنما تكون نتيجة كبت مثل هذه القضايا التي يعرفها ويلمسها كل أحد.. ولكن لا أحد يريد الحديث عنها وهنا تكمن الكارثة، فالقطرية موجودة والوطنية موجودة والتعصب موجود والإحساس بتفوق شعب عربي على شعب عربي آخر على وجه الإطلاق موجود ولا عيب حقيقة في ذلك.

لجميع الطاقات وشكلت الحرب وقفة للنخب السائدة لسد الباب في وجه الحداثة باسم معركة تحرير فلسطين. لذا بات من الصعب على المثقف الحديث أن يعادي مسار السلام الذي هو قيد المخاض وأن يرفع شعارات الماضي ذات التكلفة العالية والمردود صفر.

● في القرية الكونية مثقف الغد كوني لا قومي. القومية مرادفة لعبادة القوة لتقديس الحرب للمركزية الأثنية والرجسية الجمعية النافية لكل ما ليس إياها وللبارانويا الجماعية الهاذية التي تجعل الأمة ضحية مؤامرة أجنبية دائمة لا ضحية تناقضاتها الداخلية.

أما عندما تكون القومية على غرار القومية العربية مجرد حنين ماضوي لدولة الخلافة فإنها تستحيل إلى وهم أي قطيعة مع الواقع وسعي محموم لتحقيق رغبة لا شعورية غير مبالية بالواقع وقوانينه إلى حد الجنون.

● التحديث السياسي بتعريف الحد الأدنى هو الفصل بين الديمقراطية والثيوقراطية، وبين المؤمن والمواطن. المواطن هو من ينتمي إلى الوطن حصراً دونما اعتبار لانتماءاته الخصوصية الأخرى الدينية أو الطائفية لأن المواطنة الحديثة قوامها المساواة بين المواطنين في الحقوق والواجبات من دون أدنى تمييز جنسي، عرقي، طائفي، أو ديني.

أما المؤمن فهو من ينتمي إلى دين ما دونما نتائج على مواطنته وهو بمفهوم الحداثة السياسية لا يعطى حقوقاً سياسية ولا يُحرم منها. مثلاً من حق المسلم أن يترشح للرئاسة في فرنسا والحال أنه لا يحق للمسلم المنتم إلى طائفة أن يترشح لها في بلد مسلم تنتمي أغليته إلى طائفة أخرى.

ولكن المشكلة تكمن في عدم الإفصاح عنها وعدم مناقشتها في العراق حتى يصل إلى نقطة انفجار مدمرة كما حدث في أزمة اجتياح الكويت. فتلك الأزمة كانت نتيجة لتراكمات من الأزمات غير المفصح عنها وغالبها يدور حول إشكالية العلاقة بين المراكز والأطراف العربية. وما انبثق عن ذلك من إحساس معين بالوصاية من قبل هذا الطرف على ذاك. والذي وجد تعبيره السياسي في أحداث أغسطس.

من هو المثقف العربي في القرن 21؟

وتحدث في المحور الرابع للندوة الباحث العفيف الأخضر فرسم بعض ملامح القرن الحادي والعشرين الاقتصادية والثقافية ثم تعريف الثقافة وتقديم بعض مواصفات المثقف.

● إن المثقف الحديث هو مثقف التشعب، والتشعب هو قوام العلم والواقع معاً. فما نخاله لأول وهلة بسيطاً للوجدان هو في الواقع بالغ التشعب والترابط لأنه مكون من عناصر متعارضة ومتفاعلة في آن معاً. كل واقع وكل قضية هما بوجهي الإله الروماني جانوس الناظرين في اتجاهين متضاربين المغزى: قضية واحدة يمكن مقاربتها من زوايا عدة. لذلك لا يمكن لمقاربتنا إلا أن تكون نسبية تحتل الصواب بنسبة احتمالها للخطأ وأقصى ما يمكن أن نطمح إليه هو أن نردد بعد مالك بن أنس «رأينا صواب يحتمل الخطأ ورأي مخالفينا خطأ يحتمل الصواب».

● منطقتنا كابدت الحرب الدائمة طوال نصف قرن حتى الاستنزاف

تعتبر أن المنطق والعقل والتجربة هي الأسس في حل المعضلات ينطلق من آثارها السلبية على الوضع العربي .

فهذه الثغرات لا تتلاءم مع المرحلة التاريخية التي تتميز بوجود طريق واحد رئيس متنوع لا طريقين للتقدم والتنمية وذلك بعد سقوط الطريق الثاني الشيوعي والطريق الثالث الاشتراكي في أواخر الثمانينيات .

لقد وصلت ثورة الخصخصة والعولمة إلى إحدى مراحلها المتقدمة وهي تبدو عملية مستمرة ذات طاقة لا تنضب على الدفع والتوسع .

هذا الطريق الواحد قلل من الخيارات أمام المجتمعات ووضع على دول العالم العربي مسؤولية الدخول في مجرى النهر وذلك خوفاً من الوقوف خارجه ودفع ثمن أكبر نتائج التأخير .

إن الثغرات تكتسب أهميتها في ظل واقع دولي جديد تتحكم به تحولات هائلة في التكنولوجيا وفي طريقة نقل المعلومات ووسائل الاتصال والاستثمار .

إن الثغرات في العقلانية هي نقاط ضعف في التعامل مع قضايا الإصلاح الاقتصادي والسياسي والتعليمي والثقافي ومرتبطة بوجود تكاثر سكاني أكبر من أن تستوعبه مؤسساتنا وأنظمتنا والثغرات مرتبطة أيضاً بأسلوب التعامل مع سلسلة الحروب الأهلية التي تحيط بنا .

إن علماء النفس يجمعون على أن البدء في التغيير على الصعيد الفردي أو الصعيد الجماعي يتطلب وعياً بضرورة هذا التغيير ثم يتطلب استعداداً للاستماع والتقبل إذ لا تعلم ولا تطور من دون شعور بوجود مشكلة تتطلب حلاً .

في الثقافة العربية هناك حزن عميق

● محاكم التفتيش التي عاثت في أوروبا فساداً إلى القرن الثامن عشر بُعثت عندنا عشية الألفية الثالثة كما لو كنا ندفع دائماً أغلى فأغلى فاتورة الفجوة التاريخية بيننا وبين الآخر . على التعصب الديني الذي ادعى امتلاك الحقيقة المطلقة تحت شعار «لا خلاص خارج الكنيسة» و«المسيحية هي الحل» . وقد ردت فلسفة الأنوار (لوك - فولتير) بضرورة التسامح الديني دفاعاً عن حرية الاعتقاد والاحترام المتبادل للمعتقدات والقناعات . منذ ظهور الإنسان بات الاتجاه العالمي يتجه نحو شيء من التسامح بما هو استثناء من قاعدة قائمة إلى مرحلة أرقى هي احترام الحق في الاختلاف الذي كما يدل على ذلك اسمه حق لا تقريط فيه ولا يجوز انتهاكه دون عقاب وليس منحة تتسامح بها سلطة عليا عندما تشاء وتسحبها عندما تريد .

الحق في الاختلاف هو المؤسس بامتياز لنسبية المعتقدات والقناعات التي أعطاهها أوغست كونت صيغة أخاظة «لا توجد إلا حقيقة مطلقة واحدة هي أن لا شيء بمطلق» «هم» وصلوا للحق في الاختلاف و«نحن» لم نصل بعد إلى التسامح !!

ثغرات في العقلانية العربية

وفي ختام الندوة قدم د. شفيق ناظم الغبرا بحثه هذا ونظراً لتعذر حضوره فقد قدم البحث نيابة عنه د. على الطراح وأدار الندوة عبد المحسن جمال والباحث يهدف من خلال بحثه إلى المساهمة في الثقافة حول الأبعاد التي تشكل مجتمعة أو منفصلة ثغرات في العقلانية العربية .

إن تناول الثغرات في العقلانية والتي

الندوات واللقاءات الثقافية. وأوجز أسلوبه في الإيجاز بالتعبير والتصنيف مع توخي الدقة فيما كتب.

وقد حدد الشطي دوائر نشاط البصير في دائرة أدبية وهي الأهم في ما شغله ولكن البصير كان في هذا المضمار دائم الربط بين الأدب والحياة. أي باعتباره رسالة اجتماعية ولكنه أيضا دخل السياسة حيث التحق بحركة المجلس التشريعي لعام 1938 والدائرة الثقافية المعرفية وفي هذه الدائرة تمحورت أسئلته حول القضايا العامة التي تناقش كليات الأشياء والأطر المعرفية العامة إذ اعتبر الثقافة الجانب الفكري من الحضارة.

ويضيف الشطي أن إنتاج البصير الأدبي يتخذ صورتين هما: مناقشة القضايا الأدبية العامة والاهتمام بمنتجي الأدب وما يحيط بهم وآثارهم.

ومع أنه لم يتخذ سمة الباحث لكنه اكتفى بالسير على طريق يهدف إلى التثقيف وآثر استقاء مادته الأدبية من مصادرها التراثية الأولى كما في دراسته عن البطولة في الشعر العربي 1958 وهو لم يدرس ظاهرة البطولة من وجهة نظر ضيقة بل من وجهة تاريخية معرجا على أمثلة من خارج التراث العربي.

ويرى د. الشطي أن البصير كان واضحا فيما كتبه لأنه كان يحارب الغموض محاربه للترزمت كما كان في توجهه الاجتماعي ذا نظرة عقلانية وهذه العقلانية طبقها على نظرته إلى الفن حيث اقترب من أفلاطون في رفضه فكرة الإلهام المطلق.

واهتم البصير بعرض أفكار الكتاب من خلال مؤلفاتهم وهو في ذلك لم يكتف بالعرض الحرفي بل كان يدخل

دائم على كل شيء وهذا يمنح التفكير في المستقبل... إن هذه البيئة الثقافية ملائمة لاستمرار الخطاب القومي والقائم على أيديولوجية الصراع بين الشرق والغرب وهي ملائمة كبيئة لنشوء الحركات الإسلامية كبديل أيديولوجي للقومية.

وعلى الرغم من أن الحركات الإسلامية قدمت جانبا إيجابيا في تسييس قطاعات كبيرة من المجتمع وفي إثارة مسألة الهوية وأهميتها وعلى الأخص بين القطاعات الريفية إلا أنها في الوقت نفسه شكلت ردة فعل سلبية على التطورات العالمية وكان مقاومة التغيير العالمي وانعكاساته أمر ممكن بعيدا عن التأقلم وإجادة وسائل جديدة متطورة، واستمر المنطق القومي ومعه منافسه الإسلامي يسيطران على منتوجات الثقافة سياسيا واجتماعيا بل استمر هذا المنتج في تحكمه بحدود الحرية المعطاة للفكر وحرية الكلمة.

ندوة البصير والتبوير

في هذه الندوة قدم د. سليمان الشطي بحثه الأول ثم د. محمد حسن عبد الله البحث الثاني وأدار الجلسة عبد العزيز الصرعاوي.

ويرى د. سليمان الشطي في بحثه هذا أن الملمح المسيطر في تجربة الأديب عبد الرزاق البصير هو طغيان صورة الأدب باعتباره مساويا للمعرفة الإنسانية. الأدب المتجاوز للبعد الجمالي إلى لعب دوره الاجتماعي. بحيث يكون الأديب مطالبا بالتعليق على كل شيء وعلى ما يحدث في الحياة. وهنا تتجلى أدبية البصير ككاتب مقالات لم تنقطع على مدى ستين سنة تقريبا. وكمشارك في

المتداول بالرواية الشفاهية وشعر عصر الدواوين المكتوبة وأن أمثلة الخطابية المتسمة بالوضوح والمباشرة تروق من حيث هي في غرض محدد وهو ما نصلح عليه بتسميته الشعر السياسي وهو بطبيعته موجه إلى الجماهير فضلاً عن أنه لا يهتم بالتأسيس لجمالية الشعر لكن البصير يبقى منسجماً مع ذاته ومواقفه التي من حقها أن تكشف عن تواجدها ومنظومتها الخاصة.

ومن جهة أخرى يقول د. محمد حسن عبد الله إن البصير لم يهتم بتأصيل مدرسة نقدية أو منهج نقدي يتخذه معياراً أو أساساً لدراساته التطبيقية على نصوص أدبية وربما لأنه لم يقدم نفسه إلى المحيط الثقافي على أنه ناقد محترف. إن الكلمات الأكثر تردداً في كتاباته هي الثقافة والفكر والحضارة والمثقفون والمفكرون والعلماء ونادراً ما يشير إلى النقد والنقاد.

ولكن هذا لم يصرفه عن تأصيل موقفه الخاص والدفاع عن منطلقاته الأساسية التي يرى أنها الأوفق والأوفى استجابة بطبيعة أمته العربية وشخصيتها التاريخية وحاجاتها الراهنة وتطلعاتها المستقبلية كما تترأى له من موقعه الفكري القومي.

ندوة فهد الدويري رائد القصة القصيرة الكويتية

وفي ندوة الدويري تحدث الأديب خالد سعود الزيد ود. إبراهيم غلوم عن تجربة رائد القصة القصيرة في الكويت وقد أدار الندوة فؤاد الشطي. وفي حديثه عن حياة الدويري لجأ الباحث سعود الزيد إلى أسلوب بحثي من خلال تقديم

طرفاً في التعايش، فيضيف إليها، وقد شغلت - حسب الباحث - هذه المهمة ثلث إنتاجه الأدبي المطبوع فيما توزع الثلثان الآخران في الكتابة عن الإعلام والموضوعات الأدبية.

ويبرز في أعمال البصير اهتمامه بالتراث العربي القديم. ومن الشعراء الذين توقف عندهم (ابن زريق وابن النحاس) حيث درسهما جيداً على مصادرهما الأصلية. ويختتم الشطي بحثه بأن البصير قد سعى ليكون مؤثراً ومفيداً وحاضراً في الساحة الثقافية الأدبية لأكثر من ستين سنة تابع خلالها المنتج الثقافي بطبيعة سمحة ومنفتحة لا تهاون فيها.

البصير والنقد الاجتماعي

أما البحث الثاني للدكتور محمد حسن عبد الله فقد تحدث فيه عن البصير خلال فترة زمنية كبيرة بدأت 1919 وحتى 1999 وأكد ما قاله عنه في إحدى كتبه إن البصير أسخى كتاب المقالة قلماً، فما تكاد تمضي مناسبة إلا ويكون قلم البصير أول المستجيبين ولا يوجد فن في الكويت إلا وكتب فيه.

ومقالات البصير تكشف عن محصوله الوافر من الشعر قديمه وحديثه، وعن نزعة الإنسانية ومناصرته للديمقراطية وموقفه الشعبي المتعاطف مع الإنسان الكادح وتحبيذه للعمل كقيمة إنسانية، ويستعرض عبد الله مقالات البصير وكيف كان يعالج القضايا الاجتماعية ويستشف المواقف بين الشعراء والأدباء والنظريات النقدية وكيف واجه البصير قضية الغموض. يؤكد الباحث أن البصير يهمل أموراً مهمة مثل الفرق بين الشعر

على الواقع مثل: أبو ذر، عجوز قصاص وفي تلك المقالات لم يوفر فهد الدويري فاسدا وراح ينتقد دوائر الدولة ويكتب بلسان المستضعفين وهو يحمل همومهم ويشير إلى طريق خلاصهم.

وتحدث د. غلوم عن تجربة الدويري فأكد أن القارئ تنتابه الدهشة عند قراءة قصص الدويري لأن الكاتب يصر أنها قصص من الواقع وأن هناك متكلما ينفي بقوة أن تكون أحداث القصة مجرد إيهام أو مجرد حكاية مستمدة من الخيال.

ويتساءل الباحث: ترى ماذا يريد الدويري أن يحسم عبر مناقشة مسألة العلاقة بين التخيل والواقع؟ هل يسعى إلى حسم النظر في تقاليد سردية محددة؟ أم يسعى إلى حسم النظر في تقاليد اجتماعية لها سطوتها الخاصة؟ أم يسعى أن يلبس هذه بتلك؟

أغلب قصص فهد الدويري هو نمط المتكلم الموازي الذي يمثل شخصية تخترق المسافة الفاصلة بين المتكلم المؤلف والمتلقي وفي ختام بحثه يؤكد أن إمكانات الحسم التي بلغتها قصص الدويري وهي تناقش معضلة العلاقة بين التخيل والواقع قد اتضحت تماما.

محاضرات في رابطة الأدباء الشعرية العربية - الدلالية والمصطلح

في محاضرة ألقاها د. فايز الداية برابطة الأدباء تعرض لمصطلح الشعرية لدى عدد من النقاد العرب في العقدين الأخيرين من القرن العشرين. وأوضح الباحث انعكاسات ذلك على الأوساط الأدبية والإبداع الشعري الذي واجه حالة انعدام التوازن وذلك بسبب ما

صورة للواقع الذي نشأ فيه الدويري وتربى مسجلا صفحات قليلة لكن مهمة في إلقاء الضوء على ذلك الرجل.

وتحدث الباحث عن الأب يوسف الدويري حيث كان أحد صديقيه لدى الشيخ سالم نالا من الخطوة عنده قدر ما نالاه من الجفوة من الخصوم والحاسدين.

كان يوسف الدويري من أعيان أهل الكويت ذا فكر ثاقب ورأي سديد صريحا عنيفا وقد عينه الشيخ سالم متسشارا له فأشار على الرشوة والاختلاسات.

وكان ذلك سببا في السعي من جانب المتضررين والخصوم للنيل منه فشكوه وألصقوا به التهم مما جعل الإنجليز يأمرهم بنفيه إلى الهند، فكان النفي نازلة دمرت كل ما بناه وخطط له في الحياة وكان ذلك بأن انتهز البعض انتشار شائعات معادية لبريطانيا حرص الموالون العثمانيون على ترسيخها في الأذهان بأن يوسف الدويري وراء تلك الشائعات فخافت بريطانيا والحبوب الأولى ناشبة. أن تهتز ثقة الأهالي بها فعاقبته ظلما ولم تنفع تدخلات أحد لدى المعتمد البريطاني لنتيجه عن القرار فأبعد الدويري عام 1918 إلى الهند ووضع تحت الإقامة الجبرية هناك.

وحين عودته من المنفى عام 1920 رزق بابنه فهد عام 1921 ولما كبر فهد اقتفى خطا والده في الإصلاح الاجتماعي ونشر القيم الاجتماعية والفضائل عن طريق قلمه إذ كان يكتب في مجلات كاظمة والبعثة والرائد وما يشير إلى التزامه الأخلاقي بقضايا وطنه ومجتمعه وحرصه على التوقيع على ما كتبه ونشره من قصص ومقالات بأسماء تمثل معاني الإصلاح والحكمة والثورة

وأسس في تحليل الأدب عامة من غير تمييز بين الشعري والنثري وظهرت عبارات أدبية الأدب وعلميته مع استفادة متواشجة بين النتائج اللسانية ومبادئ كل نوع أدبي.

وقد ركزت البحوث على شعرية الرواية واعتنت بسمات في الشعر على أنها التمسست له بنية إيقاعية تتجاوز مصطلح الوزن فثمة شعر دلالي صوتي موزون وهناك شعر دلالي يعتمد على الإيقاع بمفهومه الواسع الذي تضمنه قصيدة النثر وهناك إشارات إلى بعض الألوان الأدبية مثل السيرة والسيرة الذاتية.

وفي المحور الثالث أشار د. الداية إلى جهود النقاد في الساحة الأدبية مثل مندور وغنيمي هلال وعز الدين إسماعيل حيث عرفوا وناقشوا الأنواع الأدبية وما يشق منها والتمييز بين الشعري والنثري.

الموسوعة العربية العالمية والعولمة

ومحاضرة أخرى ألقاها د. سعد البازعي رئيس تحرير الطبعة الثانية من الموسوعة العربية العالمية. وقدم المحاضرة أمين عام رابطة الأدباء عبد الله خلف الذي تحدث عن المحاضر ومدى التعاون بين رابطة الأدباء والمكتب الإعلامي السعودي وتحدث د. سعد البازعي بمقدمة تمهيدية عن الموسوعة وبدأ بتحليل الواقع الثقافي والعلمي للعرب والمسلمين في خارطة العالم الذي يلهث نحو المستقبل عالم تسيطر فيه الآلة وتحكمه وسائل الاتصال السريع.

لكن نظرة سريعة وإن لم تكن تاريخية مستشرقة بالضرورة لا بد أن تتوقف

استجد من مفاهيم الشعر والنثرية خلال ثقافة عرفت كثافة وتميزا للنوع الغنائي خاصة عبر تاريخها الطويل.

في محاضرة د. الداية عدة محاور بدأ في عرض قضية الأنواع الأدبية في النتاج العالمي منذ حضارات الشرق القديم وتوقف أمام الأعمال الإبداعية والوعي النقدي لها مع أرسطو وهوراس. ثم في المحطات الهامة عندما تصادمت الكلاسيكية الجديدة مع الرومانسية في القرن التاسع عشر وكذلك في توليد النتاج النثري للقصة والمسرح والألوان الغنائية.

ويتمثل الباحث بأمثلة في هذا المجال منها معركة هوجو الأديب والشاعر الفرنسي الكبير ومسرحية هرناني وصيحة بول فاليري عن مساواة الأدبية بالشعرية مصطلحا ومجالا وكذلك نتاج إبسن النثري الذي جاوز نتائج الدرامي الشعري وأعمال بوبلير وما الارميه ورامبو وفيرلين في الشعر الفرنسي. وقد ناقش في هذا المحور المزايا التي تحملها الأنواع في حالتها الشعرية الموزونة في التعبير والتوصيل.

وتعرض أيضا بالنقد والتحليل تاريخ الأدب العربي والأنواع الشعرية بوقفه تناظر الأدب العالمي وكيف تجسدت الغنائية في تكوين الأدب العربي مع التطور الشعري والنثري.

وفي المحور الثاني يتابع رحلة مصطلح «الشعرية» بدءا من جماعة الشكلايين الروس وبراغ الذين قاربوا بين نظرية الأدب والنقد واللسانيات في انطلاقتها الجديدة والمتلاقية مع معطيات المنهج السويسري.

ويوضح الباحث أن أبرز ملامح الشعرية أنها اقترنت بتطلع إلى قوانين

عند عدد من المؤشرات أو التطورات التي اتسم بها العقد الأخير من القرن الميلادي في حقل الثقافة بمعناها الواسع من تلك المؤشرات اثنان يلفتان الاهتمام :

الأول: ولادة الفضائيات العربية

الثاني: دخول مرحلة الانترنت

هذان الحدثان على الرغم مما قد توصف به ولادتهما من تعسر أو إعاقة فإن المؤكد أنهما مؤشران على مرحلة جديدة وهامة في تاريخ الثقافة العربية. مرحلة تلت ما يعرف حاليا بحرب الخليج الثانية، وما صاحبها ونتج عنها من علاقة متجددة ومختلفة بالآخر لا على المستوى السياسي العسكري فحسب وإنما على المستوى الثقافي أيضا.

وهكذا دخلت الثقافة العربية مرحلة الاتصال السريع سواء عن طريق التلفاز أو الكمبيوتر فهذا يعني نوعا من أنواع التعولم أي الدخول طوعية أو كراهية في مرحلة العولمة.

ويضيف د. سعد البازعي: بأن ما يحدث لنا في هذا السياق هو التعولم بمعنى أننا نتعولم بالتأثر بمعطيات الحضارة الغربية وهيمنة نظمها السياسية والثقافية والاقتصادية أكثر مما نعولم نتأثر أكثر مما نُؤثّر.

وإذا اتفقنا على صحة هذه النتيجة فإننا نتفق أيضا على مواجهة الوضع القائم، والمواجهة هناك لا تعني العراك بالضرورة وإنما الدخول بشجاعة ما أسماه «المجاهد النبيل» المجاهد الذي لا يستكين ولكنه حين يدخل المعركة يكون سلاحه الأفق المفتوح وحب السلام والبناء.

ولقد كان من ميادين تلك المواجهة هذا العمل الذي اتحدث عنه والذي يمكن النظر إليه بوصفه نموذجا جادا

للمواجهة الثقافية ببعديها - الآخري - إن جاز التعبير - والذاتي. فقد تبادرت فكرة الموسوعة إلى ذهن صاحبها وهو أستاذ جامعي سعودي في بداية التسعينيات وتحققت بعد ستة أعوام بجهد بشري ضخم ودعم معنوي ومالي كبيرين ثم ظهرت طبيعتها الثانية مع بداية العام الأخير من العقد 1999 بجهد ودعم آخر.

الفكرة كانت ترجمة موسوعة أمريكية هي «موسوعة الكتاب العالمي» ولكن النتيجة لم تأت مطابقة للخطة، فالموسوعة العربية العالمية التي نتجت عن ذلك العمل لم تأت مجرد ترجمة لموسوعة أجنبية وإنما تجاوزت ذلك من وجهتين رئيسيتين هما: وجهة التأليف ووجهة المواءمة فكان من تلك الوجهتين مبرر لعمل جديد باسم جديد.

وأضاف د. سعد البازعي عن الدور الذي أنجزته مجموعة الموسوعة لكي تنجح. وذكر ثلاثة عوامل هي: عملية الفكرة أولا والإصرار على إمكانية تحقيقها ثانيا، وأخيرا التوفيق إلى من وقف مع الفكرة لا بالمال وحده وإنما بالدعم المعنوي أيضا.

وتحدث البازعي عن الجدل الدائر حول الترجمة فيقول: لقد أثار موضوع الترجمة في الموسوعة جدلا كثيرا عبر من خلاله البعض عن انتقادهم لاعتماد الترجمة أساسا للعمل مفضلين أن تكون تأليفا خالصا لا ترجمة.

وهذه بلا شك أمنية للجميع لكنها أدت وما تزال تؤدي إلى كثير من الفشل في مشاريع التأليف الموسوعي الشامل في العالم العربي.

وتحدث د. البازعي عن قضية المعرفة والتميز المعرفي لدى الغرب وذلك بغربة بعض ما تضمنه المصدر المعتمد عليه ثم

ومسخرًا أصلاً لخدمة الحالة الإنسانية والوجدانية للكاتب.

في قصة «المسافة والطريق» يسلط الخليفة الضوء على حالة من حالات الشقاء والاستلاب الإنساني الذي قد يتسربل برداء اجتماعي وثيق الصلة بإنكار العادات والقيم، في قصة «الشارع الأصفر» نجد تنوعات فلسفية وشعرية. فهل قصة الفلسفة أو فلسفة القصة. وتنهض تساؤلات كثيرة في مواجهة هذا المفهوم.

واتجه الكاتب إلى الحديث عن حمد الحمد وروايته «مساحات الصمت» حيث يتحدث عن جمهورية تحفل بكل أشكال الإرهاب. وتجد مفهوماً الإسقاط السياسي بحيث يمكننا اعتبار مساحات الصمت نصاً روائياً سياسياً يتوشح بوشاح اجتماعي.

وتحفل الرواية أيضاً بالمفارقة الساخرة من خلال أسماء الأبطال فأين سرور البدائي من عالم الفرح والسرور؟ وهل كان أمين خير الله أمينا على القيم والمبادئ السامية؟

ويرى السرميني بأن البنية الفنية للنص الروائي تقوم على تنامي وتراكم الكثير من الفصول القصصية التي ترتبط بعضها ببعض من خلال تناغم العمل الروائي والفكري معا وتفترق وتستقل بنفسها من ناحية أخرى بحيث يمكن لكل فصل من هذه الفصول أن يكون قصة قصيرة.

ويتحدث السرميني عن باسمه العنزي في مجموعتها القصصية: «أشياء» ويبدأ برصد التساؤلات الشاعرية التي تشكل أهم المحاور الفكرية والإنسانية.

ويرى أن كتابات باسمه العنزي مجرد تمارين مسرحية من فصل واحد أو

خرجت الموسوعة بصورة أكثر توازنا من ذي قبل.

لكن ماذا بشأن المعرفة المتصلة بالذات، معرفتنا بأنفسنا وما قد يعتريها من تميز إزاء نفسها وإزاء الآخر.

هنا يمثل أماننا مجالان من مجالات المعرفة أحدهما يتصل بالبنية العميقة للثقافة العربية والآخر بمتغيراتها وقضاياها الزمنية بالأولى أقصد كيفية تقبل المعرفة حين تتجاوز المختلف إلى المخالف أي المعرفة التي تخالف المؤلف والمعتقد به وليس فقط تلك التي تختلف عنه فقد تكون المعرفة مختلفة ولكنها ليست خلافية كالمعرفة بسمات الطبيعة أو عادات اجتماعية غير مألوفة.

نصوص قصصية

وفي أمسية قصصية في رابطة الأدباء قدم الكاتب بسام السرميني دراسة حول نصوص لثلاثة كتاب هم: سليمان الخليفة وحمد الحمد وباسم العنزي، وقدم الأمسية د. مرسل العجمي.

تحدث الكاتب عن النصوص القصصية بأنها تشترك معا في تقديم قضية الإنسان وتحرره والنهوض بكل ما يخلص العالم من شوائبه وأدرانته وجاء نتاجهم إدانة صارخة لكل القيم اللاإنسانية التي تحاول تشييء الإنسان وتجريده.

وقدم السرميني مجموعة قصصية لسليمان الخليفة هي: «الشارع الأصفر» حيث يبدو الاهتمام بالفلسفة في هذه القصص. وأن الخليفة ينمي معنى فكريا في قصصه، فمن البديهي أن تشيع لديه قصة «الحالة» وتسيّد جوهر العمل الفني حيث يأتي الحدث في الأغلب بسيطا

بالاهتمام باللغة العربية والأدب العربي .
● نشر الأدب الإسلامي وفتح
المجالات أمامه تربويا وإعلاميا وثقافيا .
● إبراز الجوانب الفنية والجمالية في
الأدب الإسلامي .

● الاهتمام بأدب الدعوة فهو تاج
الأدب الإسلامي .

● تدريس مقرر الأدب الإسلامي في
الكليات التي تدرس اللغة العربية وكليات
الدعوة وأصول الدين والشريعة
الإسلامية .

● الأخذ بأيدي الشباب الموهوبين في
مجال الأدب الإسلامي من خلال إتاحة
الفرصة لهم في الندوات والنشاطات
المختلفة والعمل على نشر إبداعهم .

● توصية وسائل الإعلام المختلفة
بتقديم نماذج الأدب الإسلامي وتشجيع
هذا الأدب المعبر عن روح الأمة ورؤيتها .

إصدارات جديدة في الكويت

● عروس البحر

مجموعة قصصية للكاتبة لطيفة بطي
تحتوي على رؤيا للواقع والإنسان في
صراعه مع الموت والحب والقيم
والحياة.. وتحاول الكاتبة خلال
تصويرها لهذا الصراع أن تضيء الواقع
الداخلي للذات الحزينة المتألمة حتى
تتكامل علاقة هذه الذات وتتواصل مع
الآخرين .

وإن كانت بعض القصص قد اتسمت
بالمباشرة أو الخطابية الحادة، فالكاتبة
تملك قدرة على التصوير والإسهاب في
البنية السردية بحيث يمكنها أن تبذل في
كتابة رواية ما . كما أنها تجيد احتواء
أفكارها والتعبير عنها بدقة وعن هذه
الأفكار كانت في حاجة إلى تصوير عميق

فصلين في أحسن الأحوال ويستدل على
ذلك من طبيعة البنية الدرامية للنصوص
الستة القائمة على الحوارات المسرحية
وكذلك تقطيع العمل المسرحي إلى
مشاهد أول وثان .

ونود أن نشير إلى أن هذه النصوص
الستة تعتبر نصا واحدا مفتوحا وعلى
الرغم من تمايز العناوين والأشخاص
من ملامحه لدرجة «التشوي» وهو ما
عبرت عنه الكاتبة بعنوانها اللافت للنظر
«الأشياء» .

رابطة الأدب الإسلامي العالمية

تسلمت رابطة الأدباء في الكويت
رسالة صحفية من د . عبد القدوس أبو
صالح نائب رئيس تحرير رابطة الأدب
الإسلامي العالمية ورئيس تحرير مجلة
الأدب الإسلامي .

وفي هذه النشرة الصحفية بيان عن
توصيات مؤتمر رابطة الأدب الإسلامي
الذي عقد بالقاهرة في الصيف الماضي
حيث ناقش المؤتمر أكثر من ثلاثين بحثا
عالجت موضوعات التطور التاريخي
للأدب الإسلامي عبر مختلف العصور
في خدمة الدعوة وقضايا الأدب
الإسلامي وأدب الأطفال ثم مستقبل
الأدب الإسلامي عالميا .

وقد ناقش العلماء والأدباء البحوث
المقدمة على مدى ست جلسات وانتهوا
إلى إصدار بعض التوصيات هي :

● إن اللغة العربية وآدابها أدت
وتؤدي دورها خلال حقب التاريخ
الإسلامي في خدمة الدعوة الإسلامية
ولهذا يوصي المؤتمر المسؤولين عن
وضع المناهج التربوية والتعليمية في
البلاد العربية والعالم الإسلامي

وجاء في مقدمة المؤلف بأن الحركة الطلابية في الكويت لم تنل حظها من التوثيق وأصبحت منعزلة عن أعمالها وإنجازاتها لأن ديناميكتها لا تسمح لقيادتها بالبقاء مدة طويلة فهي دائمة الحركة ومتعطشة لدماء جديدة تأتي مع كل دفعة تدخل الحرم الجامعي.

ويأتي هذا الكتاب محاولة لنفض الغبار عن تاريخ كاد أن يُنسى ويعمل على تثبيت ما أنجزته الحركة الطلابية الكويتية في تاريخها وكيف تعاملت مع الظروف الخارجية الضاغطة عليها.

امرأة مبالية..

من أدب لأحاسيس الرفيعة والمشاعر الثرية بشتى العواطف وفيض الانفعالات الوجدانية تكتب الأديبة حمدية خلف في كتابها «امرأة مبالية» عن تفاصيل دقيق لعالم يتربس من الوجد ويترقق على صفحات بحر الجد ويخلق في سحابات الخيال.

هذا العالم تبدو فيه الكاتبة امرأة شاعرة تتغنى بالحنن.. وتسافر على خارطة الألم.. وتجلس عند المساء تتأمل بحيرات الدمع وفراشات يحاولن الانتحار غرقا.

والكتاب يحمل شهادات قلب معذب.. وروح مغامرة تجوب النفوس.. وتبحث في فضاء الرقة.. وتركض على نهر الدموع.

فالمرأة رحلة نسيان في ذاكرة الواقع.. شمس غاربة وخفقات نابضة بالحب في أرض لم تنبت في أعماقها ورود الحب بعد.

كتاب «امرأة مبالية» صورة لامرأة تعايش عصرها ولكنها لا تهادهن.. تكتب

لواقع الشخصوس في اتجاهاتهم نحو موقف يكشف علاقتهم بالوجود وليس بال اللحظة الثابتة.

وتمزج الكاتبة النص الأسطوري بالشعري بالثرى فقد تبدو حالات الوصف أو البنى التركيبية للنص قائمة على إيقاعات نثرية عادية ولكنها لا تخلو من شاعرية.

أيضا تتجسد الشخصوس في صور مثالية للغاية كأنهم لا يعيشون في حياتنا وإنما هم أقرب إلى الملائكة وأكثر سموا من الواقع الذي نعايشه ولذلك تواجه مواقف وصور من الوعظ والتقرير والمباشرة دون توظيف للرموز أو الدلالات.

وأود أن أوكد حقيقة قد يغفل عنها البعض بأن جمالية شكل الكتاب ولوحة الغلاف وحالات الكتابة في الداخل تصيف تشوقا للقارئ لاقتناء الكتاب وقراءته، أما إذا أهمل الجانب الفني والجمال في الطباعة فقد يؤثر ذلك على رواج الكتاب في عصر التكنولوجيا والتقنية المتقدمة في الطباعة الآن.

لذلك كنت أتمنى للكاتبة أن تعرض كتابها على من هو مسؤول عن جماليات الإخراج الفني والطباعة الأنيقة ليتسم عملها بالجازبية والقبول لأن كتابها كان بحاجة إلى لمسات من الثقة والجمال في الطباعة.

الحركة الطلابية الكويتية

هذا الكتاب دراسة توثيقية للفترة من عام 1964 إلى 1999 صدر عن الاتحاد الوطني لطليعة الكويت فرع الجامعة. وأعد هذه الدراسة حمود عقله العنزي وقام بالمراجعة والتقديم د. بدر الناشي.

وملامح الموت والفناء الذي ينتظره من
بني جنسه تشع من محياه .
ولعل الكاتب يدعونا إلى تجنب مثل
هذه المأساة البيئية بالاقتراب الحميم من
الطبيعة والحياة الفطرية في الكويت .

زنبقة من دمي

ديوان شعري صدر للشاعر حسني
التهامي يضم مجموعة من قصائد
الشعر الحر نتدوق خلالها أريج زهرة
تنبت من دم الشاعر .. ونتلمس آثار
جرح ما زال ينزف بغزارة وزمان
للوجع ينتمي إليه ويحلم بمدن جديدة
يهرب إليها من رهبة الواقع .. ورجفات
القلب الخائف ورعشات الضوء على
نافذة الروح .

فكيف لهذا العصفور البريء يواجه
رهبة الموت والرحيل ..؟

ونستشف من قصائد الديوان موهبة
تشق دربها وتحاول أن تلملم مشاعر
تحتشد بالدمع والرفض والتمرد على
واقع الحزن ومأساة الاغتراب وانكسار
ضوء النهار في القلب الحزين الوحيد :

أبت دمعة أن تفيض
الرؤى غيمة فوق رأس المدى
أفجر في خطوتي المستكنة بل الثرى
سيخرج صبارا مستطيرا
وعيني مغرة بالدموع
ادمعي يا سماء
فها لأفضت
وهلا غسلت المدى المستريب
أفيض في الماء لالن يغضب
ولالن أبوح
هكذا ينتمي الشاعر إلى وردة الدمع ؟
في سر هذا الحزن وتلك الرعشات على
ظلال القلب ؟

إلى الرجل ولكنها تقاوم طغيانه
واستبداده . امرأة هادئة الطباع ولكنها
مسكونة بالوحشة والغربة وبراكين
الغضب .

امرأة لا تملك في الوجود سوى أن
تنثر أوراق حبها على وجه الريح وتشعل
الدرب ضياء وتمضي بين الوردة
والأشواك .

وهنا يكون السؤال . هل يمكن للمرأة
أن تحلق في هذا الواقع حبا ورقة
وجمالا ؟ وهل تظل موصومة بداء العشق
أم معصومة من عقلانية الواقع ؟
وتمضي في نهر الشجن أبدا مستسلمة ؟
هذا ما تحاول أن تعبر عنه حمدية
خلف ولعلها تؤكد كثيرا أن أدب
الأحاسيس الرقيقة ما زال قادرا على
مواجهة الواقع والخلاص بالركة والحب
والدمعة .

طيور الكويت

في كتاب وثائقي من الحجم الكبير
ومصور بالألوان الجميلة أصدر مشعل
أحمد عبد الله الجريوي هذا العمل الرائع
عن الحياة الفطرية والبنائية والحيوانية
في الكويت والهدف من هذا الكتاب هو
الدعوة إلى حماية البيئة الطبيعية من
الاندثار .

فهناك انحسار كبير في النباتات
الرئيسية مثل «العرفج» بسبب انخفاض
قدرة الإنتاج الحيوي للأرض بفعل
ضغوط استخدامها وزحف الرمال .
والكاتب يذكر لنا مأساة فساد هذه
البيئة البحرية عام 1991 عندما ظهر على
شاشات التلفاز طائر بحري مغطى
بالرواسب النفطية يحاول السباحة من
غير جدوى في بقعة كبيرة من الزيت

في دورته الحادية عشرة

التجريبي يكرر نفسه.. ويبحث عن تواصل

القاهرة. محمد الحمامصي

●● «إلى اللقاء عام 2000» بهذه العبارة التي اتخذها شعارا لحفل الختام، أنهى مهرجان القاهرة الدولي الحادي عشر للمسرح التجريبي فعالياته، بعد أن أثار كالمعتاد كثيرا من الجدل والخلاف والتعاطف أو الهجوم في الأوساط الثقافية المصرية.

وعبارة إلى اللقاء، تعني أن القائمين على المهرجان متفائلون تماما باستمراره، رغم ما شابه من أداء ضعيف خلال هذه الدورة عن الدورات السابقة، وما ظهر في ندواته ومطبوعاته من تكرار، وفي تنظيمه من عدم تركيز.

وإن كان من الممكن تقبل التفاؤل - بحذر - أمام عدد من العروض الجيدة التي شاركت، والأسماء المميزة التي تم تكريمها، والنتائج المنطقية، والعادلة إلى حد كبير، التي أعلنتها لجنة تحكيم المهرجان..

وكان قد افتتح المهرجان، وزير الثقافة المصري، بالمسرح الكبير في دار الأوبرا بأرض الجزيرة في القاهرة، وأمام وفود 44 دولة، بدأ الاحتفال خارج المسرح بعروض مختلفة من خلال 10 مسارح تمت إقامتها

لهذا الغرض، وأخرجها خالد جلال.

وداخل المسرح أعلن فاروق حسني بدء فعاليات المهرجان، وقدم مذيع الحفل أعضاء لجنة التحكيم برئاسة جيونج أوكيم من كوريا الجنوبية، وعضوية الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي من مصر والمخرج رياض عصمت من سوريا، وتضم أعضاء من البرازيل وأسبانيا وأمريكا وألمانيا وفرنسا وبولندا وإيطاليا وإنجلترا.

العروض

أما المسرحيات المتنافسة في المهرجان، فكانت 23 عرضاً تم تصعيدها من 60 عرضاً، شاهدها لجنة المهرجان قبل بدايته، وقد اختيرت من بين العروض المصرية مسرحيتان لتمثيل مصر في المسابقة الرسمية، الأولى لانتصار عبد الفتاح، وهي عرض يستحق الاهتمام، بعنوان «طبول فاوست»، وقدمته انتصار من خلال استنطاق الأشكال التعبيرية الاحتفالية الصوفية، في صالة صغيرة، تتسع لعدد من المشاهدين يوازي عدد الممثلين والعازفين والراقصين، توزعوا بشكل مستطيل حول منصة العرض، أو منصة سجن د. فاوستوس «الممثل أحمد عبد الوارث» الباحث عن الحقيقة، في مواجهة منصة مفيستو «سامي العدل» الذي يحاول استدراجه لبيع نفسه، وفي الأسفل مجلس هلينا «صفاء الطوخي» التي تمثل التجربة والرغبة والغواية، محاطة بعنصرين من الجوقة، رجل وامرأة يوازيان طقوسا وإيقاعات نوبية.

ويعرض مسرح عشتار - فلسطين مع مسرح - مارالام - سويسرا مسرحية «مسك

الغزال» المأخوذة عن رواية بنفس العنوان، حول أربع نساء يلتقن في إحدى الصحاري العربية، يقدمن أربع قصص محاكاة لمشاعر الغربة والاعتراب، في محاولة لإزالة الستار عما هو مخفي ومستور من عالم تحكمه جملة من المحرمات والمسلمات.

وتخرج المرأة من «مسك الغزال» لتدخل أغلب العروض، فالعرض الليبي «القائلات» يناقش قضية تحول المرأة من كونها الجنس الناعم، إلى وحش ضار يثور ويتمرد ويقتل، من خلال ثلاث صور مختلفة لثلاث سيدات يوضعن أمام لحظة قتل وهمية، ونرى مشاعر كل منهن، ومدى تباين أفكارهن، وتداخل مشاعرهن تجاه لحظة القتل.

والعرض التونسي «حب في الخريف» يقدم طبخة جراحة يضعها القدر وجها لوجه مع غريماتها، التي سرقت منها حبيبها في الماضي، وابنتها بين الموت والحياة.

وبناقش عرضاً «برمة الحوض» لبنان و«بنات حواء» باكستان قهر المرأة، فيتعرض الأول لقضية القهر الجنسي والكبت والحرمان العاطفي عند المرأة، مما قد يدفعها للانفجار سرا في أقرب فرصة متاحة، واعتمد كلياً على الأداء الحركي والتكوينات الجسدية المعبرة، أما العرض الباكستاني فكان أكثر نضجاً في تناوله لقهر المرأة من خلال استعراضه للصعوبات التي تواجهها باعتبارها أقل من الرجل.

وجاء «ضياح المرأة» في عرض «ليمونتا لاسا» اليوناني، وتدور فكرته، حول رحلة خيالية داخل عقل ونفس شابة صغيرة تعاني القلق وفقدان السلام النفسي نتيجة عدم قدرتها على التواصل مع الآخرين.

عن دورهما في عرض «حب في الخريف».

● جائزة أحسن ممثل مناصفة بين المصري سامي العدل والأسباني «دريتان براهيميلاري» عن دورهما في مسرحية «طبول فاوست» لفرقة الغد المسرحية، وفويتزك.. نظرية حضرية».

● جائزة أفضل سينوغرافيا، للعرض البولندي «البوابة».

وعقب توزيع الجوائز، تم تكريم 11 فنانا، منهم الأمريكي جورج والت، الأسباني خوان ماريّا جوال، الشيلي رامون جيريفير، البريطاني فيليب هايدلي، البولندي فويتشك كوركوفسكي، الفرنسي كريستيان روارتو، والمصري محمد صبحي، واللبنانية نضال الأشقر.

المسرح العربي

وجاءت الندوة الرئيسية للمهرجان بعنوان «المسرح العربي في مائة عام، ومغامرات التجريب» وناقشت محاور «التجريب في المسرح العربي تبعية أم تبادل ثقافات»، وأدارها المغربي د. عبد الرحمن زيدان، «وتجليات الحاضر وإمكانيات المستقبل في المسرح العربي» وأدارها د. سمير سرحان.

كما تمت مناقشة عروض المسابقة الرسمية، بحضور مبدعيها فطرح التونسي عز الدين غنون قضية اللغة العامة والفصحى، بجرأة، وتمت دراسة مسرح «جرزي جروتوفسكي» في انعكاساته على المسرح العربي.. وكان أبرز المشاركين في ندوات المهرجان د. سمير سرحان، معجب الزهراني، صبري حافظ، يوسف الحمدان، المنصف السويسي، ماري إلياس، مخلوف بوكروح، فؤاد الشطي، بول شاوول، محمود أمين العالم، نهاد صليحة، صلاح

ويناقش عرض «اللاجئون» لدولة البوسنة والهرسك قضية الوطن المغتصب، من خلال المرأة رائعة الجمال، المازة وما تواجهه من ويلات وذل في سبيل الاحتفاظ بإنسانيتها المنتهكة مما يجعلها تتحول لإنسانة فاقدة للوعي أمام ما تواجهه من شرور.

وعموما فإن العروض العربية كانت كثيرة، بعضها فقط كان يمثل علامة تلفت الانتباه، والغالبية، كانت لمجرد إثبات التواجد والحضور.. فمن قطر تم عرض «غناوي الشمال» لعبد الرحمن المناعي، ومن السودان «سلمان الزعرات سيد سنار» لعلي مهدي، ومن الجزائر «المرسطان» لخالد بلحاج ومن الأردن «ملهاة عازف الكمان».

الجائزة

وبالنسبة للعروض الأجنبية (غير العربية) فكان القليل منها يستحق الاهتمام، مثل عرض الفرقة النمساوية «ابتمبوري» وهو من المسرح الراقص، مأخوذ عن رواية «المسخ» لكافكا. وعرض «البوابة» لفرقة سنيابلا ستييزا البولونية الذي يعطي للفضاء والضوء والحركة التعبيرية والجسد والعناصر الطبيعية كالماء الدور الأساسي في بناء العرض.

هذا طبعا غير العرض الفرنسي «من أجلك أفعل ذلك» وقد حاز جائزة أفضل عرض لفرقة السيرك غير المنسجم.

وبالنسبة للجوائز الأخرى، فقد جاءت كالتالي:

● جائزة أفضل إخراج للأسباني لويس جاربان عن عرض «فويتزك.. نظرية حضرية» لفرقة الجلوب تياترو.

● جائزة أفضل ممثلة، قدمت مناصفة للتونسيات ليلي طوبال وصابرة الهميس

بجائزة أندية الفتيات بالشارقة لإبداعات المرأة العربية.

ففي القصة القصيرة صدرت ثلاثة أعمال، هي: «مطر المساء» لربيعه ربحان (المغرب)، «الكتابة، بحروف مسروقة» لهيام مفلح (السعودية)، «سيكا» لخولة الظاهري (سلطنة عمان).

وفي الرواية صدرت ثلاثة أعمال هي: «شوك الجبل» لفاطمة شعبان (فلسطين)، «دارية» لسحر الموجي (مصر)، «الغر» لنجوى شعبان (مصر).

وفي الشعر صدرت ثلاث مجموعات شعرية هي: «اغمض أجنحتي وأسترق الكتاب» لريم قيس كبه (العراق)، «مرايا الأسارير» لزهور دكسن (العراق)، «محاولة لتذكر ما حدث» لهدى أبلان (اليمن).

وفي الدراسات الأدبية صدر كتابان هما «فدوى طوقان.. نقد الذات قراءة السيرة» لريم العيسوي (تونس) و«الصورة البيانية في النص النسائي الإماراتي» للدكتورة وجدان عبد الإله الصايغ (العراق).

تهدف جائزة أندية فتيات الشارقة إلى إظهار قيمة دور المرأة العربية المبدعة من مختلف الفنون والآداب، وتعتبر الجائزة التي خصصتها جواهر بنت محمد القاسمي للمرأة العربية المبدعة تتويجا للفعاليات الثقافية للنادي.

سلسلة الكتب الـ 11 سيتم توزيعها في كل أنحاء الوطن العربي من خلال معارض الكتاب العربي، وصرح محمد رشاد مدير دار النشر، أن الكتب خطوة لتأسيس مشروعات نشر مشتركة بين العديد من الهيئات والمؤسسات والأندية الثقافية في العديد من الدول العربية، لتقديم أصوات إبداعية جديدة.

القطب، رضوان حمزتوف، رياض عصمت. وأصدر المهرجان - كما عادت - 18 كتابا مترجما جديدا عن لغات عالمية عدة إلى اللغة العربية، فمن مسرحيات آرثر ميلر ترجم «علاقات السيد بيتزر»، ومن مسرحيات مارجريت دورا «العشيقة الإنجليزية»، ولا موزيكا. كما ترجم المهرجان كتباً تقدم تجارب «داريوفو» و«فرنكا رامي»، «أوجينيوباربا»، «أنجييه فاييدا»، «أريان مينوشكين»، و«مسرح الشمس»، ومقالات أنتربولوجيا المسرح «طاقة الممثل»، وقام بترجمة هذه الأعمال مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون.

النهاية

وبعد 11 يوماً صاحبة، انتهى مهرجان المسرح التجريبي الحادي عشر بالقاهرة، تاركاً وراءه انطباعات، بأنه كان سوقاً للإبداع، ضم الجيد والريء معاً، أو أنه كان متاهة، نصبت للجمهور، حيث كثرة المشاركين وكثرة العروض، وكثرة طرق وأساليب، ولغات العروض، ورغم أن هذه الدورة كانت أقل من سابقتها، ورغم أنها لم تعط انطباعاتاً بنضج المهرجان، إلا أن غالبية المتابعين والمشاركين، خرجوا يحملون الأمنيات الطيبة له وللمسرح العربي، آمليين أن يكون مهرجان التجريبي حقق نوعاً من الانتعاش في دنيا المسرح العربي.

11 كتاباً لمبدعات من 8 دول

أصدرت الدار المصرية اللبنانية في القاهرة بالتعاون مع أندية الفتيات بالشارقة أحد عشر كتاباً من الرواية والقصة القصيرة والشعر، للفائزات

الأسبوع الثقافي لدار «المدى» بدمشق

الثقافة والعولمة، والتطرف، وتاريخية النص

علي الكردي

بدا النشاط الثقافي الأخير لدار المدى، وكأنه خارج النسق المألوف للأنشطة الثقافية التي تطالعنا عادة، فأن تتصدى دار نشر خاصة إلى بناء منشأة تضم إضافة للدار صالة للعروض ومعرضاً دائماً للكتاب، وأسبوعاً ثقافياً زاهراً بالأسماء والموضوعات الإشكالية الساخنة... لهو شيء جديد على المشهد الثقافي العربي، ذلك لأن مثل هذه الفعالية الواسعة تكاد تعجز عن تنظيمها مؤسسات رسمية، فكيف الحال إذا تصدت لهذه المهمة دار نشر خاصة؟

بكل الأحوال، إذا كنّا نثمن هذه المبادرة الجريئة لدار المدى، فإننا نثمن بشكل خاص دور الجمهور اللافت، الذي لعب بحضوره الكثيف وتفاعله الحار دوراً أساسياً في نجاح هذه الفعالية حيث أثبت بشكل واضح تعطشه الشديد للحوار والمعرفة العميقة، وحساسيته المدهشة تجاه كل ما هو جاد وأصيل خارج سوق المزايدات الثقافية التي طغت على السطح في الآونة

صيرورة توحيدية للعالم المعاصر؟ بمعنى نشوء وتطور بنية ثقافية عالمية ما تستند إلى قاعدة وسطى وجمهور عريض، وذلك بالارتباط مع ظاهرة العولمة، وتساءل: هل نشهد تشكل نخبة ثقافية عولمية. أثارت أطروحاتها ردود فعل عابرة للقارات. وذلك بغض النظر عن تموضعها المكاني، أو الأقوامي.. وهي تتصف بخصائص محددة، وتحمل حاجات ثقافية وروحية ونوعية معينة؟

وهل نحن أمام تشكل حالة ثقافية ما.. عولمية مثلاً؟!

وختم بأن مفتاح الأجوبة مرهون بظاهرة العولمة ذاتها وفهمها.

في التعقيب على أطروحة العظم تساءل د. ماهر الشريف: هل العالم قد توحد فعلاً، أو يشهد صيرورة توحيد، اقتصادياً وتجارياً وتكنولوجياً، كي يصبح في الإمكان الربط بين هذا التوحيد وتوحده على المستوى الثقافي؟!

ورأى الشريف أن المفارقة تكمن في أن العالم اليوم إذا كان مهياً موضوعياً لمثل هذا التوحيد، فإن السياسات الرأسمالية جعلته منقسماً على نفسه أكثر من أي وقت مضى.

اجتهادات حول «التطرف»

في جلسة اليوم الثاني من الأسبوع بدأ الانقسام، والاختلاف في الرأي واضحا بين المحاضرين حول مقاربة موضوع «التطرف» وتحت عنوان «التطرف الرئيسي والتطرف الثانوي» اعتبر الدكتور فيصل دراج أن السلطة العربية هي مصدر التطرف و«هي مرجعه، وهو الابن الشرعي لها، كما لو

غياب الدكتور جابر عصفور عن الفعلية في يومها الأول، عوضه ما أثاره الدكتور صادق جلال العظم. كعادته. من قضايا إشكالية في موضوعه حول «الثقافة والعولمة»، الذي عقب عليه الدكتور ماهر الشريف، ولكن قبل ذلك قدم الدكتور مجيد الراضي (مدير تحرير المدى) موضوعاً بعنوان: «الثقافة والعولمة - بحث في الجذور» تساءل من خلاله: عن معنى العولمة بالنسبة للثقافة بكل تنوعاتها، ورأى أن جذور العولمة: فكرية، ثقافية، دينية كامنة، وقد حاول الراضي أن يستقرأ ملامح العولمة في الديانات الثلاث (الكبرى)، التي تحولت إلى عقائد تفرض بالقوة، أما عن الطابع الحالي للعولمة فرأى فيه ليس قبولا بالآخر كحامل لثقافة مختلفة بالاستناد لمعطيات معينة، وإنما محاولة سافرة من الأقوى لابتلاع الآخر. الأضعف والمختلف ثقافياً. من جذوره، وختم الدكتور راضي محاضرتَه بالقول: إن اختصار الرأسمالية لا يعني نهاية التاريخ.

لم يفسح الزمن المخصص لكل محاضر، للدكتور صادق جلال العظم أن يطرح موضوعه على راحته، مما اضطره إلى اختصار الجزء الأخير منه، الذي يتعلق بأزمة الثقافة العربية في ظل العولمة، وكان العظم قد طرح موضوعه على شكل تساؤلات تستدعي التأمل لأن إجاباتها غير ناجزة.

التساؤل الأول الذي تقوم عليه أطروحة العظم (وقد قام المعقب د. ماهر الشريف بنقض أساسها النظري) يقول: هل نشهد تبلور ثقافة عالمية عليا تتجاوز الثقافات المحلية والأقوامية، وذلك نتيجة

ما قاله في مناسبات سابقة حول ربط التطرف بأسلمة السياسة، وجاء بأمثلة من التاريخ لتأكيد صحة رأيه معتبرا أن اغتيال سعد بن عبادة هو أول اغتيال سياسي في الإسلام، ثم قدم أمثلة حديثة عن التطرف الإسلامي من واقع مصر، ليشن من خلال ذلك حملة عنيفة على ما أسماه «التأسلم» و«التأسلمين»، معتبرا أن هؤلاء لا يؤمنون إلا بمصالحهم ويقصد «الجماعة الإسلامية المصرية»، وذلك عل يعكس تسامح وانفتاح علماء الفقه الإسلامي.

عقب الدكتور أحمد برقاي على محاضرة دراج بالتنويه إلى أهمية ما تثيره من أسئلة وتساؤلات من قبيل: لماذا أخذ التطرف الراهن صيغة إسلامية ولم يأخذ صيغة أخرى؟ هل لأن جرتومة التطرف قائمة في قلب الإسلام؟ واعتبر أن التطرف متعدد الأوجه وقد نجد في أكثر من واقع، وتعريفًا للتطرف قال: هو التشرنق خلف فكرة واحدة تأسر المؤمنين حولها، وإن فكرة الخلاص في واقعنا العربي الراهن تعينت بأشكال مختلفة (الشيوعي، القومي، الليبرالي، الإسلامي)، وعندما كادت فكرة الخلاص في الاتجاهات الأخرى تنتهي أو تكاد تتبخر بقيت فكرة الخلاص الإسلامية، والسبب أن أفكار الخلاص الأخرى أفكار أرضية بينما الفكرة الأخيرة إلهية.

وفي معرض مداخلته انتقد برقاي وجهة النظر التي تربط بين الإسلام والإرهاب خارج أي شرط تاريخي منوها إلى أن «أكثر من دافع عن العلمانية هم مفكرو النهضة الإسلاميون». في تعقيب محمد جمال باروت حول

كانت السلطة وقد تمثل فيها التطرف الأصلي نموذجًا تشتق منه وبأشكال مختلفة ألوان التطرف الأخرى». وخلص إلى أن كلا الطرفين «يسهمان معا في تدمير المجتمع».. وهكذا اعتبر دراج أن التطرف الثانوي، أو التطرف المعارض هو استقالة للتطرف السلطوي، واعتبر أن تطرف السلطة السياسية المسيطرة في العالم العربي يتكشف في جميع المجالات السياسية والاقتصادية وفي الثقافة والتعليم.. إلخ. وفي المجال السياسي نقف عند مصطلح الباحث حول: «دولة السلطة» المناقض لمفهوم «سلطة الدولة» وهذه المسألة تطرح جملة من القضايا التي تلحق جملة من التشوهات في الأركان الأربعة: الدولة، السلطة، المواطنة السياسية، فدولة السلطة تضع نفسها فوق سلطة الدولة، ويفضي تطرف السلطة إلى نفي العولمة، ويفضي انطفاء الثالثة إلى أن تأخذ المواطنة معنى الرعية، والمواطنون كتلة من المحكومين، أو المحررومين الذين يأكلون أقل ويشربون أقل، ويتكلمون قليل القليل وفي علاقات الاستبدال هذه وشروط تفكيك المواطنة لا يجد المواطن أمامه معنى للوطن خارج الدين، أما في ركن السياسة فتننتج دولة السلطة مجتمعا تنتمي فيه السياسة بما تعنيه من «حوار متجدد يطرح الأسئلة الصحيحة، نحو إجابات صائبة».

في محاضرة الدكتور رفعت السعيد، كاد الجويتوتر رغم حس النكتة الساخرة التي يتمتع بها، إذ لم يستطع المحاضر أن يغلف الوجه الآخر للتطرف الذي ظهر عليه خطابه (رغم جو المرح الذي أشاعه) واعتبر البعض أن السعيد لم يقدم جديدا في هذه المحاضرة بل كرر

السياق الذي تفاعل معه .

وفي سياق المحاضرة استعرض شغله على دوائر ثلاث: الأولى: قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، ثم توجهه في الدائرة الثانية نحو دراسة المتصوفة واسترشاده بعناصر التراث في قراءات حول تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، ثم في اطلاعه على التراث العلمي وعلوم القرآن وقراءاته لها قراءة مغايرة تختلف عن القراءة التقليدية التي تكرر ما سبق قوله منذ آلاف السنين.

في الحوار المخصص مع الجمهور دارت معظم النقاشات حول النص والمقدس وكيفية التوفيق بين توصيف النص بأنه تاريخي وأنه إلهي؟ وبين تنزيل القرآن على مدى عشرين سنة، كما هو مؤكد تاريخيا وبين تنزيله في ليلة واحدة. وهي ليلة القدر - ؟

وأنتهى أبو زيد محاضرتة التي دخلت في تعاريج كثيرة مفصلة لتفسير أسباب الجهد المعرفي الذي بذله في قراءة النص القرآني وتأويله متسائلا: «هل نجحت؟» وأضاف: ما زلت أحاول، ويجب أن أعترف لنفسني بشرف المحاولة على الأقل، فالإسلام هو الدين الوحيد الذي يكافئ على الخطأ في الاجتهاد. نحن كلنا نردد هذه العبارة، ونلوكها لوكها، لكن يجب أن نكرس في مجتمعاتنا حق الخطأ إذا تم الاجتهاد.

نحن نخاف أن نخطئ لذلك لا نعمل، أنا أريد أن أحمل نفسي خارج الخوف (..) وأن أحمل ديني خارج الخوف، وأن أحمل المسلمين خارج الخوف، ألا هل بلغت.. اللهم فاشهد.

محاضرة السعيد اعتبر باروت أن مسألة التطرف أكثر تعقيدا بكثير مما ذهب إليه د. رفعت السعيد. ورأى في أطروحات السعيد شكلا قريبا من أشكال الأيديولوجيا العربية المبسطة التي تبثها الأنظمة بخطابها الذي يحمل البعد التحريضي، (..) حيث لم يبحث السعيد بعمق تحليلي عن سمة من سمات المكون المعرفي للفكر المتطرف بل «طبع صورة للآخر وحبسه فيها» متجاهلا الخلافات داخل الحركات الإسلامية حول المجتمع المدني، وخلص إلى عدم تمييز الباحث بين الحركات الإسلامية الراديكالية وغير الراديكالية قد أضعف البحث، وختم بعدم موافقته الباحث على وصفه للحركات الإسلامية.

أبو زيد / النص والسياق

بدأ المفكر نصر حامد أبو زيد محاضرتة بكلمات وجدانية مؤثرة تتم عن حنينه للوطن بعد مرور أربع سنوات على وجوده في المنفى قائلا: «أربع سنوات لم أتحدث باللغة العربية إلا في البيت مع ابتهاج (أظنكم تعرفونها جميعا)، وعليه هذه ليست محاضرة، وإنما هي حديث همس ومصارحة ومكاشفة.

ثم وبإشارات سريعة تحدث عن بحثه في تاريخية النص، وما جر عليه من اتهامات، منها مثلا بأنه جعل من القرآن فلكلورا، وحاول أن يبرهن أن التاريخية والسياق التاريخي الذي حاول أن يحلل النص القرآني من خلاله لا يمس قدسية النص، ومن هنا جاء بحثه في المنهج و«أدبية» النص، لفهم